نور ثروب فراي

# الماهية والخرافة

## دراسات في الميثولوجيا الشعرية

مراجعة
عبد الكريم ناصيف

ترجمة
هيفاء هاشم

Bibliotheca Alexandrina
0105845

دراسات نقدية عالمية
« ١٣ »

# الماهية والخرافة

## دراسات في الميثولوجيا الشعبية

دراسات نقدية عالمية

« ١٣ »

نور ثروب فراي

# الماهية والخرافة

## دراسات في الميثولوجيا الشعرية

مراجعة
عبد الكريم ناصيف

ترجمة
هيفاء هاشم

منشورات وزارة الثقافة
في الجمهورية العربية السورية
دمشق ١٩٩٢

العنوان الأصلي للكتاب :

NORTHROP FRYE

Fables of Identity

Studies in Poetic Mythology

A Harbinger Book

1963, by Harcourt, Brace World, Inc.

الماهية والخرافة : دراسات في الميثولوجيا الشعرية = Fables of identity / نور ثروب فراي ؛ مراجعة عبد الكريم ناصيف ؛ ترجمة هيفاء هاشم . ـ دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٩٢ . ـ ٤٠٨ ص ؛ ٢٤ سم . ـ ( دراسات نقدية عالمية ؛ ١٣ ) .

١ ـ ٢ر٣٩٨ ف ر ا م ٢ ـ العنوان ٣ ـ العنوان الموازي
٤ ـ فراي ٥ ـ هاشم ٦ ـ السلسلة
مكتبة الأسد

الايداع القانوني : ع ـ ٥٣٤ /٤/١٩٩٢

إلى ي . ج برات

# المقدمة

هذا الكتاب عبارة عن مختارات من مقالاتي النقدية التي كُتبت جميعها ما عدا اثنتين منها ابعد الانتهاء من تشريح النقد Anatomy of Criticism ، ١٩٥٧ . وفي مقدمته يبين ذلك الكتاب النظري جداً أنه بحاجة إلى كتاب نقد عملي يكون بمثابة تتمة له . ورغم أن هذا الكتاب ليس بالمتمم الذي كنت أفكر به ، إلا أنه يحوي قدراً كبيراً من نقد دقيق جداً . فالمقالات الأربعة الأولى تقدم باختصار الافتراضات النظرية التي ترتكز عليها المقالات الأخرى . وكان المقال الأول وهو « نماذج الأدب الأصلية » واحداً من سلسلة مقالات تحمل العنوان العام « عقيدتي» ، نشرت في الكنيون رفيو Kenyon Revieu من قبل عدة نقاد . انني لا أربط النقد بالعقيدة بالطريقة التي يتضمنها هذا العنوان ، لكن هذا المقال هو أقدم من تشريح النقد . وهو إلى حد ما عبارة عن بيان ملخص للبرنامج النقدي الذي تم التوصل إليه في ذلك الكتاب . أما المقالات الثلاث التالية فقد كتبت بعد تشريح النقد . وهي متسقة معه ولكن يمكن قراءتها بشكل مستقل ، وهي لا تستخدم أدواته المتقنة . ثم « الاسطورة ، القصة والاستبدال » وهي مقالة تبين مبدئي الرئيسي حول « نقد الاسطورة» أي أن الاسطوره عنصر تركيبي في الأدب لأن الأدب بشكل عام هو أساطير « مستبدلة» أما « الطبيعة وهو ميروس » فتشرح كيف أن الثورات في تاريخ الأدب هي بشكل ثابت ثورات في الشكل الأدبي ولذلك فهي

عبارة عن إعادة تشكيل للتقاليد الأدبية . أما « اتجاهات جديدة منبثقة عن القديمة فتقدم مفهوم تاريخ المجاز ، وكذلك الخطوط العامة لصورة العالم في القرون الوسطى وعصر النهضة . إن صورة العالم هذه قد بينها بالتفصيل نظام الكون البطليموسي وسلسلة الوجود . أما بالنسبة إلى النقد الأدبي فهو بالمقام الأول عبارة عن هيكل للصور المجازية ، وأنا أشرحه على هذا الأساس .

تبحث بقية الكتاب أعمالاً ومؤلفين مختلفين هم في القلب من التراث الشعري الانكليزي ذي الصبغة الاسطورية كما هو موجز في المقال عن بليك : وهو تراث ميوله الرئيسية والسائدة هي ميول رومانسية، ثورية وبروتستانتية . والأسلوب النقدي في أغلب الأحوال هو المبين في عنوان المقال عن سبنسر الذي يبدأ السلسلة ، وهو محاولة جعل النفس تألف عالماً شعرياً ، وذلك بعرض صوره المجازيه على شكل بناء ، أو بيئة متماسكة ومتسقه أو بيت خيالي ندخله عندما نبدأ القراءة . ان هذه طريقة بيتس التي اتبعها في مقال من باكورة أعماله عنوانه « فلسفة شعر شيلي » مع أن ما يدعوه فيه فلسفة أدعوه أنا مجازاً .

هذا وأرجو من القارىء اللطيف أن يتذكر أن معظم المقالات في هذا الكتاب كانت أصلاً أبحاثاً قُرئت لجماهير معينة في مناسبات معينه ، والمناسبه كانت في بعض الأحيان تشكل جزءاً من حجة البحث. أما اختلاف طولها فيعود إلى اختلاف المدة التي كان يسمح بها رئيس الجلسة من عشرين دقيقة إلى ثلاثين أو أربعين . وقد قدّمت « الأدب كسباق » في المؤتمر الثاني لجمعية الأدب المقارن الدولية في كارولاينا الشمالية عام ١٩٥٨ ، وبذلك افترضت جمهوراً مهتماً بنظرية الأدب المقارن. أما « نحو تعريف عصر الحساسية » فقد قُرىء في مؤتمرHLA

عن جون هو بكنز أمام مجموعة نظمها الأستاذ إيرل واسرمان . وكان يهدف من ذلك ، كما عبر في ملاحظة ملحقه بالبحث عندما طبع في ELH، إلى مناقشة ما إذا كان أدب نهاية القرن الثامن عشر مجرد أدب انتقالي أم أنه يبرر ويتطلب نوعاً مميزاً من التحليل الجمالي » . أما « بليك بعد قرنين » كما يشير العنوان ، فقد كتبته بمناسبة مرور مائتي سنة على مولد بليك عام ١٩٥٧ . فيما كانت « الخيالي والمتخيّل » « محاضرة العضوية في الجامعة » . وقد قدمت في اجتماع الجمعية الامريكية للأطباء النفسانيين في تورنتو عام ١٩٦٢ ، كما تبين الجملة الثانية في المقال ، وقدحدّدَتْ اهتمامات الجمهور كلا من اتجاه البرهان واختيار الشواهد . أما المقالان عن بايرون وإيميلي ديكنسون فكلاهما مقدمه لمقتطفات من شعر هذين الشاعرين معدة لديواني : الكتّاب البريطانيون الرئيسيون Major Britsh Writers ( ١٩٥٩ ) وكتّاب أميركا الرئيسيون Major Writers of Americc ١٩٦٢ اللذين نشرتهما دار نشر هاركورت بريس وورلد . وبصفتهما مقدمتين لمقتطفات كل من الشاعر والشاعرة المذكورين ، وموجهتين أساساً إلى طلاب الجامعة غير المتخرجين ، فإنهما تحويان صوراً وصفيه أدبيه من السيرة الذاتية مما لا يتطلب ابتكاراً أو بحثاً مباشراً .

إن أقدم مثال في هذا الكتاب هو دراسة عن ييتس كتبت مباشرة بعد نشر التناسق المخيف Fearful Symmetry عام ١٩٤٧ . وهكذا فان هذا المقال كتب قبل معظم التفسيرات الدراسية الرئيسية عن ييتس. ورغم أنني الآن لا أنبذ منه شيئاً ، إلا أنني ربما كتبه بكثير من الاختلاف. والمقال عن سونيتات شكسبير فقد ساهمت به في كتاب نُشِرَتْ فيه السونيتات أيضاً مما سبب راحه كبيرة للقارىء الحي الضمير : آسف لعدم إعادة طباعة جميع السونيتات التي أشرت إليها برقمها نظراً لأن ذلك غير عملي . وبشكل مشابه فان المقال عن ستيفنز قريب جداً من

نص مجموعة قصائد Collected Poems والملاك الضروري The Necessary Angel ( ولا أعني قطعة ما بعد Opus posthumous الموت التي ظهرت بعد المقال ) إلى درجة يكاد يكون فيها غير مستقل عنها ، مع أنني أظن أنه سيكون مقالاً مجزياً لو قرىء كمايجب .

وإنني مسرور لأنني وجدت ، رغم اختلاف المناسبات وجمهور المستمعين ، ان المجموعة الحاضرة تشكل كتاباً واحداً يمكن قراءته من البداية إلى النهاية إذا أراد القارىء . يوجد بعض التكرار إلا أنمعظمه يربط بين الأجزاء العملية والنظرية في الكتاب ، وبذا فهو يقوم بوظيفة تنفي ضرورة حذفه . وأظن أن العامل الحاسم في البرهان الكلي هو مفهومي عن الرومانسيه . فالحركة الرومانسية في الأدب الانكليزي تبدو لي الآن بمثابة جزء صغير من واحد من التغييرات الأكثر حسماً في تاريخ الثقافة ، مما أدى إلى تسمية كل ما كتب منذ ذلك الوقت ، ما بعد الرومانسيه . ويشمل ذلك بالطبع الكتابات التي اعتبرها منتجوها مضادة للرومانسية . وثمة ميزة واحدة تهمني بشكل خاص في هذا التغيير وهي الطريقة التي أصبحت فيها أشكال الحضارة الانسانية معتبرة من صنع الانسان بدلاً من صنع الله . وتوجد بعض التعليقات على هذا الأمر في مقال « الخيالي والمتخيّل » التي وضعتها في ترتيبها الحالي لأن مركز جاذبيتها يقع في الفترة الرومانسية وإن هذه الناحية من التغيير تعطى أهمية خاصة لشاعرين في هذه الفترة هما بليك وبايرون : بليك يثير بالحاح مشكلة حقيقة الرؤيا الشعرية ، التي ليست ذاتية ولا هي موضوعية بل تظهر للعيان من خلال عملية الخلق ذاتها . وبايرون يثير بالحاح الوضع المأساوي للفنان الذي ينتج عندما يتحرك الفنان إلى مركز الحضارة ، إذ يكون المركز دوماً أكثر الأماكن انعزالاً . ومن ضمن المؤلفين الحديثين الأربعة الذين يتم بحثهم هنا ، اثنان منهم ستيفنز وأميلي ديكنسون

يمثلان بشكل خاص الاهتمام البليكي بحقيقة ما يُخلق : والاثنان الآخران جويس وييتس هما أكثر انتماء إلى التراث البايروني ، وأكثر اهتماماً بمشكلة الشاعر الملعون Poete mudit وما يمكن أن تدعوه يقظة فنيغان Finnegans Wake لعنة الهاوي . وبالفعل تدعوه كذلك في مكان ما . وانني أتناول كلا من الشاعرين بالنسبة لعلاقته مع بليك ، ولكن الاختلاف في مركز جاذبيتهما البلاغي واضح حتى من خلال هذا البحث .

وأخيراً ، هذا الكتاب مُهدى إلى ى – ج – برات لأسباب عديدة ليست مجرد شخصية ، بل بصفته شاعراً معاصراً ينتمي بشكل رئيسي إلى التراث الذي بحثته هنا ، ويساعد شعره بطريقه تتميز بحيويتها وفوريتها ، في جعل هذا التراث أكثر وضوحاً . أما عنوان الكتاب فيأتي من عبارتين في قصيدته نحو آخر سنبلة Towards the La st Spike .

كليـة فكتوريا ن.ف

-

# نماذج للأدب الأصلية

كل مجموعة منظمة من المعارف يمكن تعلمها بالتدريج ، وتبين التجربة أن الأدب يمكن تعلمه بالتدريج أيضاً . لكن جملتنا الافتتاحية هذه تدخلنا في صعوبة بالنسبة لمدلول الألفاظ وتطورها ، فعلم الفيزياء مجموعة منظمة من المعارف عن الطبيعة مع ذلك يقول دارسه أنه يتعلم الفيزياء ، ولا يقول أنه يتعلم الطبيعة . والفن كالطبيعة هو موضوع دراسة منظمة ، ويجب تمييزه عن الدراسة نفسها التي هي نقد . لذا من المستحيل أن « نتعلم الأدب » . فالإنسان يتعلم عنه بطريقة معينة ، لكن ما يتعلمه ، على نحو انتقالي هو النقد الأدبي ، وبشكل مماثل ، فالصعوبة التي غالباً ما يشعر بها الإنسان في « تعليم الأدب » تنشأ عن . استحالة تعليمه . فكل ما يمكن تعليمه مباشرة هو النقد الأدبي ، وبينما لا يتوقع أحد من الأدب أن يتخذ شكل العلم ، إلا أنه لا يوجد بكل تأكيد سبب يمنع النقد بصفته دراسة منهجية منظمة من أن يكون علماً ولو بشكل جزئي على الأقل . ليس علماً « صافياً » أو دقيقاً ، ربما ، بل ان هذه الاصطلاحات تشكل جزءاً من علم الكونيات السائد في القرن التاسع عشر والذي ليس له وجود معنا الآن . انتقد يتناول الفنون وربما يكون هو نفسه فناً ، ولكن هذا لا يعني أنه يجب أن لا يكون منهجياً. وإذا كان لابد من أن يرتبط بالعلوم أيضاً . فلا يعني هذا ان يجرد من امتيازات الثقافة .

ان النقد بكل تأكيد كما نجده في المجلات الثقافية والدراسات العلمية يتمتع بكل خاصة من خصائص العلم . فالأدلة تفحص بطريقة علمية ، والمصادر السابقة تستعمل بشكل علمي ، والحقول الدراسية تبحث بطريقة علمية ، والنصوص تعد بشكل علمي . أما علم العروض فهو علمي في بنيته . وكذلك الأمر بالنسبة للصوتيات وفقه اللغة . مع ذلك ، لدى دراسة هذا النوع من العلم النقدي ، يشعر الطالب بحركة نابذة تحمله بعيداً عن الأدب ، إنه يجد أن الأدب هو لب « الانسانيات » يحيط به من أحد جانبيه التاريخ ومن الجانب الآخر الفلسفة . بهذا المعنى ، فان النقد يعتبر فرعاً من فروع الأدب ، وبناء عليه ،وبغية التنظيم الفكري المنهجي للموضوع ، على الطالب أن يتجه إلى الاطار المفاهيمي للمؤرخ فيما يتعلق بالأحداث والاطار المفاهيمي للفيلسوف فيما يتعلق بالأفكار. وحتى العلوم النقدية الأكثر مركزية ، كاعداد النص للنشر مثلاً ، فانها تبدو وكأنها جزء من « خلفية » ترتد إلى التاريخ أو إلى حقل آخر غير أدبي . هذه الفكرة توحي لنا أن الميادين الملحقة بالنقد قد تكون مرتبطة بنموذج واسع مركزي لفهم نموذجي لم يتأسس بعد لكن إذا ما تأسس فانه سيمنعها من أن تكون نابذة. مثل هذا النموذج ان وجد سيجعل النقد بالنسبة إلى الفن مثلما هي الفلسفة بالنسبة إلى الحكمة والتاريخ بالنسبة إلى العمل . إن الجزء الأكبر من مجال النقد الرئيسي هو في الوقت الحاضر ، مجال التعليقات وسيبقى كذلك على الدوام . ولكن المعلقين ، خلافاً للباحثين ،لايشعرون أنهم منتمون إلى فرع من الفروع العلمية: إنهم يهتمون بشكل رئيسي ، وحسب كلمات الترنيمة الدينية ، باضاءة الزاوية التي يوجدون فيها . واذا حاولنا أن نحصل على فكرة واسعة عما يدور حوله النقد، فاننا نجد أنفسنا تتجول فوق مستنقعات رجراجة من العموميات . وبيانات حكمية عن القيمة ، وتعليقات تأمليه ، وخطب منمقة موجهة

إلى الأبحاث الجديدة ونتائج أخرى مترتبة عن اتخاذ النظرة الواسعة ، إلا أن هذا الجزء من الحقل النقدي مليء بالافتراضات الزائفة . والسخافات الرنانة التي لا تحوي حقاً أو بهتاناً والتي من الواضح أنها توجد فقط لأن النقد كالطبيعة يفضل المكان المجدب على المكان الفارغ .

ربما يوحي اصطلاح ( الافتراض المزيف ) بنوع من الموقف الإيجابي المنطقي من ناحيتي ، ولكنني لا أخلط بين الافتراض الهام والافتراض الحقيقي . ولا أعتبر أن من المستحسن أن أشوش دراسة الأدب بانقسام فصامي بين جانبي المعنى : الجانب الشخصي العاطفي والجانب الموضوعي الوصفي ، وذلك نظراً لأن الانسان يجب أن يتجاهل هذا الانقسام إذا أراد انتاج أي معنى أدبي . وأقول فقط أن المبادىء التي يستطيع الانسان بواسطتها أن يميّز بين نقدهم ونقد غير مهم ليست محددة تحديداً واضحاً حتى الآن إذن خطوتنا الأولى ، هي التعرف على النقد التافه ، والتخلص منه : أي الكلام عن الأدب بطريقة لا تساعد على تشييد بنية منهجية من المعرفة . فالأحكام العرضية التي تبين القيمة لا تنتمي إلى النقد بل إلى تاريخ الذوق وتعكس في أحسن الأحوال الدوافع البشرية الاجتماعية والنفسية التي عجلت بظهورها . ان جميع الاحكام التي لا تعتمد قيمها على التجربة الأدبية بل تكون أو عاطفية مستمدة من تحيز ديني أو سياسي ، يمكن اعتبارها عرضية . فالأحكام العاطفية تعتمد عادة على تصنيفات لا وجود لها أو على التناقضات ( « شكسبير درس الحياة ، وملتون الكتب » ) أو على رد فعل عميق تجاه شخصية الكاتب. فاللغو الأدبي الذي يجعل شهرة الشاعر تزدهر ثم تتحطم في بورصة(١) خيالية ما هو إلا نقد مزيف . وذلك المستثمر الثري السيد اليوت ، بعد

---

(١) انظر ملاحظات الكاتب في نهاية الكتاب – المترجمة

إغراقه السوق بأسهم ملتون ، يعود إلى شرائها مرة أخرى . أما « دون» فقد وصل إلى الذروة وستبدأ شهرته في التناقص تدريجياً . وتنيسون يرفرف بجناحيه قليلاً ، ولكن أسهم شيلي مستمرة في الهبوط ، هذا النوع من النقد لا يمكن أن يكون جزءاً من أي دراسة منهجية لأن الدراسة المنهجية لابد وأن تتقدم : وكل ما يتردد أو يتذبذب أو يتفاعل ما هو إلا مجرد كلام طبقه مترفه .

بعد ذلك نقابل مجموعة من النقاد أكثر جدية ، إذ تقول : طليعة اهتمامات النقد هي تأثير الأدب في القارىء . دعونا ، إذن ، نبقي دراسة الأدب جاذبة نحو المركز ، ونبني عملية التعلم على تحليل بنيوي للعمل الأدبي ذاته ، فنص أي عمل أدبي عظيم هو معقد وغامض ، وفي حل التعقيدات يمكننا أن نأخذ ما نشاء من التاريخ والفلسفة ، شريطة أن يظل موضوع دراستنا في المركز . لكن إن كان العكس ، فقد نجد أننا نتيجة تلهفنا للكتابة عن الأدب ، نسينا كيف نقرأ الأدب .

إن نقطة الضعف الوحيدة في هذه الطريقة لفهم الموضوع هي اعتبارها بالمقام الأول مُناقضة للنقد النابذ أو المهتم «بالخلفية» وبذلك تضعنا أمام معضلة غير حقيقية أشبه بالصراع بين العلاقات الداخلية والخارجية في الفلسفة . فالتناقضات ، لا تحل عادة باختيار جانب ونبذ الآخر . أو بانتقاء العناصر الأفضل من كلا الطرفين ،بل بمحاولة اجتياز طريقة التناقض في عرض المشكلة. إنه لصحيح أن تأخذ المحاولة الأولى للاستيعاب النقدي شكل تحليل بلاغي أو بنيوي لعمل فني إلا أن الطريقة البنيوية الصرفة في النقد تشكو من المحدودية ذاتها التي تشكو منها في علم الأحياء. وهي في حد ذاتها عبارة عن سلسلة غير مترابطة من التحليلات المعتمدة على مجرد وجود البنية الأدبية. وذلك دون تطوير أي شرح حول كيفية

وصول البنية إلى ما هي عليه ، وما هي أقرب الأمور المتعلقة بها . النقد البنيوي يعيد البلاغة إلى النقد ، لكن لابد لنا من علم جديد للجمال : والمحاولة لبناء علم جديد للجمال مستمد من علم البلاغة وحده لا يمكن أن تتجنب تعقيد الاصطلاحات البلاغية إلى روحه تقع معها في الرطانة العقيمة . اقترح أن ما نفتقده في النقد الأدبي الآن هو مبدأ للتنسيق ، وفرضية مركزية ، أشبه بنظرية النشوء والارتقاء في علم الحياة ، ترى الظواهر التي نعالجها كأجزاء في مجموعة . إن مبدأ كهذا ،رغم احتفاظه بمنظور للتحليل البنيوي جاذب نحو المركز ، لابد أن يجرب المنظور ذاته على أنواع أخرى من النقد .

إن الشرط الأول لهذه الفرضية هو الشرط نفسه لأي علم من العلوم: افتراض التماسك الكامل . ويشير هذا الافتراض إلى العالم ، وليس إلى ما يعالجه . فالإيمان بنظام للطبيعة هو استنتاج مترتب عن وضوح العلوم الطبيعية . ولو حدث ووضّحت العلوم الطبيعية نظام الطبيعة بشكل كامل لكان من المحتمل أن تستنفذ هذا الموضوع . النقد كعلم من العلوم مفهوم كلياً ، والأدب ، كموضوع للعالم ، هو في حدود معرفتنا ، مصدر لا ينفذ للاكتشافات النقدية الجديدة ، وسيظل كذلك حتى ولو توقفت كتابة أعمال جديدة في الأدب . وإن كان الأمر هكذا ، فان البحث عن مبدأ التحديد في الأدب للحد من تطور النقد هو أمر خاطىء. وإن الجزم بأن على الناقد أن لا يبحث في القصيدة عما هو أكثر مما يفترض أن يكون الشاعر قد أراد أن يضع فيها إنما هو شكل عام لما يمكن تسميته بمغالطة الغائية (١) الفجة وهذا ينطبق على الجزم بأن الظاهرة

---

(١) الغائية : توجه الشيء نحو غاية وخاصة بالنسبة للطبيعة وعملياتها – المترجمة

الطبيعية هي كما هي عليه لأن العناية الالهية بحكمتها الغامضة قد جعلتها كذلك .

ورغم ما يبدو عليه الافتراض من بساطة لابد من أن يمضي وقت طويل قبل أن يكتشف العلم أنه بالحقيقة ، منظومة من المعرفة واضحة كل الوضوح ، وإلى أن يتم هذا الاكتشاف ، يظل العلم جنينا داخل جسم آخر ، ولا يولد بشكل مستقل . ومولد علم الفيزياء من « الفلسفة الطبيعية » وعلم الاجتماع من « الفلسفة الأخلاقية » يشرحان هذه العملية . كذلك فانه يكاد يكون صحيحاً ان العلوم الحديثة قد تطورت بترتيب قربها من الرياضيات . وهكذا فان علمي الفيزياء والفلك قد اتخذا شكلهما الحديث في عصر النهضة ، وعلم الكيمياء في القرن الثامن عشر ، وعلم الأحياء في القرن التاسع عشر والعلوم الاجتماعية في القرن العشرين . واذا كان النقد المنهجي قد تطور في عصرنا هذا فقط فتلك حقيقة ليس فيها أية مفارقة تاريخية .

نحن نبحث الآن عن مبادىء تصنيفية تقع في منطقة بين نقطتين قمنا بتثبيتهما للتو . أولاهما أن النقد محاولة تمهيدية هدفها : التحليل البنيوي للعمل الفني ، والثانية هي الأفتراض أن هناك موضوعاً كالنقد ، وإنه موضوع مفهوم أو ممكن الفهم . بعد ذلك يمكننا أن نتقدم استقرائياً عن طريق التحليل البنيوي ، رابطين بين المعطيات التي نجمعها محاولين رؤية نماذج أكبر من خلالها . أو ربما نتقدم استدلاليا ، من خلال النتائج التي تترتب على افتراض وحدة النقد . ومن الواضح ، طبعاً أنه لا يمكن أي من هذين الاجراءين العمل بشكل غير محدود دون تصحيح من الآخر . فالاستقراء الصرف يجعلنا نضيع في متاهات تخمين يعتمد على الصدفة . بينما يفضي بنا الاستدلال الصرف إلى تصنيف جامد ومفرط في

التبسيط . دعنا الآن نحاول اتخاذ خطوات تجريبية في كل من الاتجاهين بادئين بالنهج الاستقرائي .

## II

إن وحدة العمل الفني التي هي قاعدة التحليل البنيوي ، لا تنتج فقط عن إرادة الفنان غير المشروطة ، لأن الفنان مسببها الفعال وحسب، بل إن للعمل الفني شكلاً ، وبالتالي له سببه الشكلي . ولأن التنقيح ممكن ، أي أن الشاعر يغير في القصيدة ويبدل لا لأنه يحبها أكثر بل لأنها هي الأفضل ، فذلك يعني أن القصائد ، كالشعراء ، تولد ولا تصنع ، ومهمة الشاعر هي أن يجعلها تولد وهي أقرب ما يكون إلى السلامة . وإذا كانت القصيدة حية فانها تكون تواقة مثله إلى التخلص منه وتصرخ ملء صوتها بغية التحرر من ذكرياته الخاصة ، تداعياته ، رغبته في التعبير عن الذات وكذلك للتخاص من حبال سرّته وأنابيب التغذية المتعلقة بذاته جميعا . يتولى الناقد العمل حيث يتوقف الشاعر ، ولا يستطيع النقد العمل دون نوع من علم النفس الأدبي الذي يربط الشاعر بالقصيدة . وقد يكون جزءاً من ذلك العلم دراسة نفسية الشاعر مع أن هذه الدراسة مفيدة بشكل رئيسي في تحليل الاخفاقات في تعبيره ، والأشياء الأخرى فيه التي ما تزال عالقة بعمله . لكن الأهم من ذلك أن لكل شاعر أساطيره الخاصة أو نطاقه الطيفي ، أو تشكيلة الرموز الخاصة به والتي قد يكمن الكثير منها في لا وعيه . وفي الأعمال التي لها شخصياتها كالمسرحيات و الروايات ، يمكن توسيع هذا التحليل النفسي حتى يمتد إلى التفاعل بين الشخصيات مع أن علم النفس الأدبي بالطبع يحلل سلوك هذه الشخصيات فقط بالنسبة إلى علاقتها مع العرف الأدبي .

أمامنا أيضاً مشكلة السبب الشكلي للقصيدة ، وهي مشكلة متشابكة بعمق مع مشكلة الجنس لكن ليس باستطاعتنا أن نكثر القول عن الجنس، لأن النقد لا يعرف عنه الكثير ، والجهود النقدية الكثيرة التي بذلت لتثبيت كلمات مثل « رواية » « وملحمة » هي مثيرة باعتبارها أمثلة عن سيكولوجيا الإشاعة . على أي حال ، هناك مفهومان للجنس من الواضح خطؤهما ، وبما أنهما طرفان نقيضان . فان الحقيقة يجب أن تقع في مكان بينهما . أحدهما هو المفهوم الافلاطوني الزائف والقائل بأن الجنس موجود على نحو سابق للخلق ومستقل عنه . وهذا يخلط بين الأجناس بالتقاليد الصرفة للشكل كالسونيته (١) مثلاً . أما الآخر فهو مفهوم الأجناس البيولوجي الزائف الذي يعتبرها أجناساً متطورة تظهر في حالات كثيرة من « التطور» بهذا الشكل أو ذاك .

بعد ذلك نستفهم عن أصل الجنس الأدبي ، فنتجه أولا إلى الأحوال الاجتماعية والمتطلبات الثقافية التي أنتجته — وبكلمات أخرى إلى السبب المادي للعمل الفني . وهذا يقودنا إلى التاريخ الأدبي ، الذي يختلف عن التاريخ العادي لكون أصنافه التي يشتمل عليها « القوطي » و « الباروكي» و « الرومانسي وأمثالها هي أصناف ثقافية وفائدتها قليلة بالنسبة للنموذج العادي . ان معظم التاريخ الأدبي لا يصل إلى هذه الاصناف ، ومع ذلك فنحن نعرف عنه أكثر مما نعرف عن معظم أنواع الثقافة النقدية . ان المؤرخ يعالج الأدب والفلسفة بأسلوب تاريخي ، والفيلسوف يعالج التاريخ والأدب بأسلوب فلسفي ، أما ما يسمى بمنهج تاريخ الأفكار فيحدد بداية محاولة لمعالجة التاريخ والفلسفة من وجهة نظر نقدية مستقلة.

---

(١) السونيته : قصيدة تتألف من ١٤ بيتاً ، أوجدها الشعراء الرومان واقتبسها الانكليز عنهم وعدلوا في نموذج قافيتها — المترجمة.

إلا أننا لا نزال نشعر بأننا نفتقد إلى شيء ما . إذ نقول أن لكل شاعر تشكيلة من الصور خاصة به . ولكن عندما يستعمل عدة شعراء قدراً كبيراً من الصور نفسها . فلابد أن تكون هناك مشاكل نقدية أكبر بكثير من المشاكل السيرية . وكما يبين المقال اللامع للسيد أودن القيضان الهائج ، فان رمزاً هاماً كالبحر لا يمكن أن يظل محصوراً في شعر شيلي أو كيتس أو كولردج . ولابد أن يمتد إلى شعراء آخرين كثيرين حتى يصبح رمزاً أصلياً في الأدب . وإذا كان للنوع أصل تاريخي ، فلماذا ينبثق نوع الدراما من ديانة القرون الوسطى بطريقة مشابهة جداً للطريقة التي برز فيها من الديانة الاغريقية قبل ذلك بقرون . ان هذه مشكلة بنيوية أكثر منها مشكلة تتعلق بالأصل ، وتوحي بأنه ربما تكون هناك نماذج أصلية للنوع كما توجد نماذج أصلية للصور .

من الواضح أن النقد لا يمكن أن يكون نظامياً إلا اذا وجدت صفة في الأدب تمكنه أن يكون كذلك ، نظام من الكلمات يوازي نظام الطبيعة في العلوم الطبيعية . ان النموذج الأصلي يجب أن لا يكون عبارة عن صنف موحد من النقد ، بل جزءاً من شكل كلي ، ويقودنا ذلك فوراً الى السؤال عن أي نوع من الشكل الكلي يستطيع النقد أن يرى في الأدب . ان استعراضنا للفنون النقدية قد أدى بنا إلى التاريخ الأدبي ، إلى ان التاريخ الأدبي الكلي يتحرك من البدائي إلى المثقف جداً ، وهنا نلمح امكانية رؤية الأدب كتعقيد لمجموعة من المعادلات المحصورة نسبياً والبسيطة التي يمكن دراستها في الثقافة البدائية . اذا كان الأمر كذلك ، فان البحث عن النماذج الاصلية هو نوع من الانثروبولوجيا الأدبية المهتمة بالطريقة التي يقدم بها الأدب عن طريق أصناف سابقة للأدب كالطقوس الدينية ، والاسطورة والحكاية الشعبية . وسرعان ما ندرك

أن العلاقة بين هذه الأصناف والأدب ليست بأي حال من الأحوال علاقة تحدّر من سلالة ، إذ أننا نراها تظهر مرة ثانية في أعظم الأعمال الكلاسيكية . وفي الحقيقة يبدو أن هناك ميلاً عاماً من ناحية المؤلفات الكلاسيكية العظيمة نحو الرجوع إليها . وهذا يتفق مع شعور شعرناه كلنا في الماضي : إن دراسة الآثار الفنية الضئيلة الجودة ، مهما كانت فعالة ، تبقى دائماً شكلاً عرضياً وسطحياً من التجربة النقدية ، بينما الأثر الفني العميق يبدو وكأنه يجذبنا إلى نقطة نرى فيها عدداً هائلاً من نماذج هامة متقاربة . هنا نبدأ بالتساؤل إن كنا لا نستطيع أن نرى الأدب ، ليس فقط باعتباره معقداً بذاته في الوقت المحدد بل باعتباره ينتشر في الحيز المفاهيمي من مركز ما غير مرئي .

إن هذه الحركة الاستقرائية نحو النموذج الأصلي هي عملية تراجع عن التحليل البنيوي أشبه بتراجعنا عن لوحة فنية إذا أردنا أن نرى التأليف بدلاً من عمل الفرشاة في طليعة مشهد حفار القبور في هاملت مثلاً ، يوجد تركيب كلامي معقد ، يمتد من تلاعب المهرج الأول بالألفاظ إلى رقصة الموت في المناجاة اليوركية التي ندرسها في النص المطبوع . واذا عدنا خطوة إلى الوراء نجد أنفسنا مع ولسون نايت ومجموعة Spurgeon من النقاد ، نصغي إلى وابل منهمر من صور الانحلال والفساد . وهنا أيضاً ، بمجرد أن يتضح لنا معنى موقع هذا المشهد بالنسبة للمسرحية كلها ، نرى أنفسنا في منتصف العلاقات النفسية التي كانت مركز اهتمام برادلي . لكن بعد كل هذا ، نقول إننا ننسى النوع : ننسى أن هاملت مسرحية ،ومسرحية اليزابيثية . وهكذا نخطو خطوة أخرى الى الوراء ، الى مجموعة ستول ، وشوونرى المشهد بشكله التقليدي كجزء من السياق الدرامي . خطوة أخرى إلى الوراء ونبدأ في لمح النموذج الأصلي للمشهد إذ أن اعتراف البطل بحبه دون مواربة لأول مرة ، ثم صراعه مع ليارتيز وتحديد قدره نهائياً ، ثم اتزانه المفاجيء الذي يحدد الانتقال إلى المشهد الأخير ، كلها تأخذ شكلها حول

قفزة إلى القبر ثم الخروج منه : القبر الذي ظهر على المسرح فاغرا فاه بشكل عجيب .

في كل مرحلة من فهم هذا المشهد نعتمد على نوع معين من التنظيم الدراسي . نحتاج أولاً إلى محرر يعد النص لنا ثم إلى عالم بلاغة وعالم في فقه اللغة وآخر في السيكولوجيا الأدبية . هذا وليس باستطاعتنا دراسة جنس أدبي دون الرجوع إلى المؤرخ الاجتماعي الأدبي والفيلسوف الأدبي ودارس « تاريخ الأفكار » — بل إننا من أجل النموذج الأصلي نحتاج لعالم دراسات انسانية يحلل لنا الأدب . والآن بعد أن أسسنا نموذجاً رئيسياً للنقد ، فان جميع هذه الاهتمامات تبدو متقاربة باتجاه النقد الأدبي لامتباعدة عنه باتجاه السيكولوجيا والتاريخ والبقية الباقية . وبشكل خاص ، فان عالم الانثروبولوجيا الأدبي الذي يتقصى أصل أسطورة هاملت من المسرحية التي سبقت شكسبير إلى ساكسو ، ومن ساكسو إلى أساطير الطبيعة ، ليس بهارب من شكسبير بل مقترب من شكل النموذج الاصلي الذي أعاد خلقه شكسبير . إحدى النتائج الثانوية لمنظورنا الجديد هي أن التناقضات بين النقاد وجزمهم أن هذه الطريقة وليست تلك هي طريقة النقد الصحيحة إنما تبين كلها أن هناك ميلاً ملحوظاً للذوبان في اللا واقعية. لنرَ الآن ما يمكننا أن نحصل عليه من النهاية الاستدلالية :

## III

بعض الفنون تتحرك في الزمان كالموسيقى ، وأخرى تتمثل في المكان كالتصوير الزيتي . في كلتا الحالتين المبدأ المنظم هو التكرار المدعو بالايقاع عندما يكون زمنياً والأسلوب عندما يكون مكانيا . لذا نتكلم عن إيقاع الموسيقى واسلوب التصوير وفيما بعد كي نظهر بمظهر الثقافة الرفيعة نبدأ في الكلام عن إيقاع التصوير الزيتي واسلوب الموسيقى

بكلمات أخرى ، كل الفنون يمكن أن نفكر بها من حيث الزمان والمكان. فقطعة موسيقية يمكن دراسة موضوعها بشكل كلي وفي آن معاً بينما يمكن رؤية لوحة كأثر من آثار نظرة معقدة من الفن . ويبدو الأدب في موقف وسط بين الموسيقى والتصوير . فمن جهة تشكل كلماته أوزاناً تقارب سلسلة من الأصوات الموسيقية ، بينما تشكل ، من جهة أخرى: نماذج شبيهة بالرموز الهيروغليفية أو التصويرية . وأن المحاولات للاقتراب من هذه الحدود ما أمكن تشكل الجسم الرئيسي لما يدعى بالكتابة التجريبية.هذا ويمكننا أن ندعو الايقاع الأدبي بفن القص والسيطرة الذهنية المتزامنة على البنية اللفظية والمعنى أو المغزى بالأسلوب . اننا نستمع أو ننصت إلى قصة ما لكن عندما نستوعب أسلوب الكاتب الكلي فاننا « ندرك » ما يعنيه .

ثمة مغالطة هي التمثيل بالصور وهذه المغالطة تقيد النقد الأدبي أكثر مما يقيده نقد الرسم . وهذا هو السبب الذي يجعلنا نميل إلى اعتبار فن القص تصويراً متسلسلاً للحوادث في « حياة » خارجية ، واعتبار المعنى انعكاساً « لفكرة » خارجية . وإذا استعملت هذه بشكل صحيح كاصطلاحات نقدية ، فان سرد المؤلف للقصة يشكّل حركته طولياً ، بينما يكون المعنى عبارة عن وحدة شكله الكامل . كذلك فان الصورة ليست مجرد نسخة فعلية مطابقة لشيء خارجي ، لكنها وحدة من وحدات التركيب اللفظي وهي جزء من نموذج أو إيقاع متكامل . بل حتى الأحرف التي يستعملها المؤلف في كتابة كلماته تشكل جزءاً من صوره المجازية رغم أنها لا تستدعي ملاحظة الناقد إلا في حالات خاصة ( كالجناس الاستهلالي (١) مثلاً ) وبذلك يصبح سرد القصة

---

(١) الجناس الاستهلالي : تكرير حرف أو أكثر في مستهل لفظتين متجاورتين ( المترجمة ) .

والمعنى بشكل متعاقب ، إذا ما استعرنا المصطلحات الموسيقية ، البيئة اللحنية والإيقاعية للصور المجازية .

يعتمد الايقاع أو الحركة المتكررة اعتماداً كبيراً على الدورة الطبيعية ، وكل شيء في الطبيعة يظن به بعض الشبه بالأعمال الفنية ، كالزهرة أو أغنية الطير ، ينتج عن تزامن شديد بين الكائن العضوي وإيقاع بيئته ، وخاصة إيقاع السنة الشمسية . وبالنسبة للحيوانات فان بعض تعبيرات التزامن ، كرقصات التزاوج عند الطيور يمكن تسميتها شعائر ، ولكن في الحياة البشرية تبدو الشعائر وكأنما جهد إرادي ( وبالتالي عنصر السحر فيها ) لإعادة الامساك بألفة ضائعة مع الدورة الطبيعية . المزارع يجب أن يحصد محصوله في وقت معين من السنة ، لكن بما أن هذا الأمر الزامي فالحصاد بحد ذاته ليس شعائرياً بالمعنى الدقيق للكلمة بل إنه تعبير مقصود عن الرغبة في تزامن الطاقات الانسانية والطبيعية في ذلك الوقت الذي تنبع أغاني الحصاد ، وتضحيات الحصاد ، وعادات الحصاد الفولكلورية التي ندعوها شعائر . ففي الشعائر ، إذا ، قد نجد أصل سرد القصص ، وذلك لكون الشعائر سلسلة متتابعة زمنياً من الأفعال التي يكمن فيها المعنى أو المغزى المقصود ويمكن للمراقب رؤيتها لكنها تكون محجوبة عن أنظار المشاركين أنفسهم . ان الشعائر تجذب نحو السرد المجرد الذي لو كان ممكناً ، لكان عبارة عن تكرار آلي لا واعٍ كما ان علينا أن نلاحظ أيضاً ان الشعائر تميل بالانتظام لأن تصبح موسوعية فالأشياء الهامة المتكررة في الطبيعة ، كالأيام ، أطوار القمر ، الفصول ، انقلاب الشمس الصيفي أو الشتائي ، أزمات الوجود من الميلاد إلى الوفاة كلها لها شعائرها المتعلقة بها . ومعظم الديانات العليا مجهزة بمجموعة محددة من الشعائر التي توحي ، إذا سمح لنا التعبير ، بالنطاق الكامل من الأعمال التي يحتمل أن تكون هامة في الحياة البشرية.

من ناحية أخرى ، نجد أن نماذج الصور المجازية أو نثراتها ذات الأهمية هي ذات أصل نبوئي وتستمد أهميتها من لحظة ظهورها ، من لمعة الادراك الفوري دون رجوع مباشر إلى الزمن ، والتي يبين أهميتها «كاسيرر» في كتابه الاسطورة واللغة : وبحصولنا عليها على شكل أمثال وأحاج ووصايا وحكايات فولكلورية تبحث في الأسباب نجد فيها مقداراً كبيراً من السرد القصصي ، وهذه أيضاً تتسم بالطابع الموسوعي ، مشيدة بنية كاملة من الاهمية ، أو العقيدة ، من أجزاء عرضية وتجريبية . وكما أن فن القص الخالص من أعمال اللاوعي ، كذلك فان المغزى المحض الخالص قد يكون حالة من حالات الوعي لا يمكن إيصالها ، لأن الايصال يبدأ ببناء القصة .

إن الاسطورة هي قوة الإعلام الرئيسية التي تضفي على الشعائر مغزى النموذج الاصلي ،وعلى النبوءة صفة النموذج الأصلي للفن القصصي . لذا فان الاسطورة هي النموذج الأصلي ، مع أنه من الملائم أن نقول اسطورة فقط لدى الاشارة إلى سرد القصة ، ونموذجاً أصلياً لدى التكلم عن الأهمية . وفي دورة اليوم الشمسية ، ودورة السنة الفصلية والدورة العضوية للحياة البشرية ، يوجد نموذج واحد للأهمية ،تشيد منه الاسطورة قصة رئيسية حول شكل ما،الشمس جزء منه ،والحصوبة النباتية جزء آخر ، والجزء الثالث هو إلاله أو النموذج الأصلي للانسان . ان الأهمية الرئيسية لهذه الاسطورة قد فرضها كل من يونج وفريزر بشكل خاص على نقاد الأدب ، إلا أن الكتب العديدة الموجودة حولها ليست دائماً منهجية في معالجتها . لذلك أقدم هذه القائمة التالية عن أطوار هذه الاسطورة :

١ — طور الفجر ، الربيع والميلاد ، أساطير مولد البطل ، الازدهار

والبعث ، الخليقة ثم ( لأن المراحل الأربع تشكل دورة ) انهزام قوى الظلام ، والشتاء والموت ، الشخصيات الثانوية : الأب والأم . النموذج الأصلي للرومانسية ولمعظم الشعر الحماسي والعاطفي .

٢ — طور الذروة ، الصيف والزواج أو النصر. أساطير التمجيد الزواج المقدس ، والدخول إلى الجنة . الشخصيات الثانوية : الرفيق والعروس ، النموذج الأصلي للكوميديا والشعر الرعوي والانشودة الرعوية .

٣ — طور الغروب ، الخريف والموت . أساطير السقوط ، والاله المحتضر ، والموت العنيف والتضحية وانعزال البطل . الشخصيات الثانوية : الخائن والمرأة المثيرة . النموذج الأول للمأساة والمرثاة .

٤ — طور الظلام ، الشتاء والانحلال ، أساطير انتصار هذه القوى ، أساطير الفيضانات وعودة الفوضى وهزيمة البطل . وأساطير جوتر دامير انج . الشخصيات الثانوية : الغول والساحرة . النموذج الأصلي للهجاء ( انظر مثلاً خاتمة دنسياد ) .

إن البحث الذي يقوم به البطل يميل أيضاً إلى جعل البنى اللفظية النبوئية والعرضية جزءاً منه ، كما نرى ، لدى مراقبتنا الأساطير المحلية ، الفوضى الناتجة عن اندماج الظهورات النبوية بالأساطير القصصية عن الآلهة المتعددة . وفي معظم الديانات العليا تصبح هذه بدورها أسطورة البحث الرئيسية ذاتها التي تبرز من الشعائر ، كأسطورة المسيح التي أصبحت البنية القصصية لنبؤات اليهودية . فطوفان محلي يمكن أن تنبثق عنه حكاية شعبية بمحض الصدفة . ولدى مقارنة قصص الطوفان يتبين لنا كيف تصبح مثل هذه الحكايات أمثلة سريعة عن أسطورة

الانحلال . أخيراً نجد أن ميل كل من الشعائر والظهورات النبوية لأن تصبح موسوعية شاملة يتحقق في الكتلة المحددة من الأساطير التي تتكون منها الكتب المقدسة للديانات . وبالتالي فان النصوص المقدسة هي الوثائق الأولى التي يتوجب على الناقد أن يدرسها كي يحصل على رؤيا شاملة للموضوع . إذ أنه بعد أن يفهم تركيبها ، يستطيع الانحدار من النماذج الأولى إلى الأنواع ويرى كيف تبرز الدراما من الجانب الشعائري للاسطورة ، وكيف تبرز الأغنية من قطع مجزأة أو من ادراك ملهم ، بينما تمضي الملحمة كبنية موسوعية رئيسية .

تلزم بعض كلمات التحذير والتشجيع قبل أن يغامر النقد الأدبي في رسم حدوده في هذه الحقول . وإنه لجزء من عمل الناقد أن يبين كيف أن جميع الأنواع الأدبية مشتقة من أسطورة البحث ، إلا أن الاشتقاق هو منطقي ضمن علم النقد : والاسطورة — البحث ستكون الفصل الأول في جميع كتب النقد التي ستكتب في المستقبل والتي ستعتمد على معرفة نقدية منظمة وكافية لأن تدعو نفسها « مقدمة » أو موجزاً» وتظل قادرة على الاحتفاظ بمستوى عنوانها ، لكن بمجرد أن نحاول تفسير الاشتقاق حسب الترتيب الزمني ، نجد أنفسنا نكتب قصصاً مزيفة تعود إلى ما قبل التاريخ ونظريات عن التعاقد الاسطوري . ومرة ثانية بما أن علم النفس وعلم الانثروبولوجيا هما علمان واسعا التطور ، فان الناقد الذي يعالج هذا النوع من المادة لابد وأن يظهر بعضاً من الوقت بمظهر الهاوي بهذه المواضيع . هذان الجانبان من النقد غير متطورين بالمقارنة مع تاريخ الأدب والمنطق . والسبب في ذلك يعود إلى التطور المتأخر للعلمين المتعلقين بهما . لكن الجاذبية التي يشعر بها نقاد الأدب تجاه كل من كتاب الغصن الذهبي وكتاب يونغ عن رموز اللبيدو لا تعتمد على الهواية ، بل على كون هذه الكتب ، في المقام الأول دراسات مهمة جداً في النقد الأدبي .

على أي حال فان الناقد الذي يدرس مبادىء الشكل الأدبي يكون اهتمامه مختلفاً تماماً عن اهتمام عالم النفس بحالات الفكر أو اهتمام الانثروبولوجي بالمؤسسات الاجتماعية ، على سبيل المثال : الاستجابة الذهنية تجاه سرد القصة تكون بصورة رئيسية سلبية وتجاه المغزى تكون بصوره رئيسية ايجابية . وانطلاقاً من هذه الحقيقة يتكشف كتاب نماذج الثقافة للكاتبة روث بندكت عن تمييز بين الثقافات « الابولونية » المعتمدة على إطاعة الشعائر وبين « الديونيسية » المعتمدة على تعريض العقل التنبؤي بشكل متوتر إلى ادراك مفاجيء.والناقد يلاحظ كيف أن الأدب الشعبي متلائم مع جمود العقل والمفتقر إلى التدرب ، يركز تركيزاً كبيراً على القيم القصصية ، بينما ينتج عن المحاولة المعقدة لفصم العلاقة بين الشاعر وبيئته نوع من الاستنارة نجده لدى رامبو ، ولحظات من الادراك المفاجيء المنعزل لدى جويس ، ومفهوم للطبيعة كمصدر للتنبؤات نجده لدى بودلير . كذلك يلاحظ الناقد كيف يظهر الأدب ، في تطوره مما هو بدائي إلى ما هو واع بذاته ، تحولاً تدريجياً في انتباه الشاعر من القيم القصصية إلى القيم ذات المعنى . وهذا التحول هو أساس تمييز شيلر بين الشعر الساذج والشعر الوجداني .

إن علاقة النقد بالدين هي أكثر تعقيداً عندما يعالجان الوثائق نفسها . ففي النقد كما هو الحال في التاريخ ، يعتبر الشيء الالهي دائماً على أنه صنعة بشرية . الله بالنسبة للناقد ، سواء وجد في الفردوس المفقود ، أو الانجيل ، هو شخصية في قصة انسانية . وبالنسبة للناقد أيضاً يفسر أي نوع من الظهور (١) على أنه ظاهرة عقلية مرتبطة في أصلها ارتباطاً

---

(١) عيد الغطاس لدى المسيحيين ، ذكرى ظهور المسيح للحكماء الثلاثة وتطلق الكلمة على أي نوع من ظهور الآلهة للبشر ، وتستعمل مجازا بالاشارة الى التجلي ــ المترجمة .

وثيقاً بالأحلام ولا يفسر على أنه لغز اله أو شيطان متلبس غيره . وبمجرد اثبات ذلك يصبح من الضروري القول إنه لا شيء في النقد أو الفن يجبر الناقد أن يتخذ موقف الشعور العادي الواعي تجاه الحلم أو الله . الفن لا يتناول الأمور الحقيقية بل الممكن تصورها . والنقد ، مع أنه في النهاية سيمتلك نظرية في التصور ، لا يمكن تبرير قيامه بأي محاولة من أجل تطوير أو افتراض أي نظرية للواقع . من الواجب فهم هذا قبل ذكر النقطة التالية والأخيرة .

لقد عرّفنا الأسطورة الرئيسية في الأدب ، من ناحيتها القصصية بأسطورة البحث . والآن إذا أردنا رؤية هذه الأسطورة الرئيسية كنموذج للمعنى أيضاً ، علينا أن نبدأ بأعمال اللاشعور حيث ينشأ التجلي ، أي بكلمات أخرى علينا أن نبدأ من الحلم . دورة الانسان من اليقظة إلى الحلم تماثل الدورة الطبيعية للنور والظلمة ، وربما في هذه المماثلة تبدأ الحياة المبدعة بأكملها ، وهذه المماثلة في معظمها عبارة عن تناقض : إذ أنه في وضح النهار يكون الانسان في قبضة الظلام فريسة اليأس والضعف كما أنه في ظلام الطبيعة يستيقظ « الليبيدو » أو الذات البطولية المنتصرة . لذا فإن القضيّة الأخيرة للفن الذي دعاه أفلاطون حلم العقول المستيقظة ، هي تبديد هذا التناقض ، ومزج الشمس بالبطل ، وتحقيق عالم تتطابق فيه الرغبة الداخلية مع الظروف الخارجية . هذا طبعاً هو الهدف نفسه الذي تعتمده الشعائر في محاولتها الجمع بين القوى البشرية والطبيعية . لذا فان الوظيفة الاجتماعية للفنون ، متصلة اتصالاً وثيقاً مع تصور الهدف من العمل في الحياة البشرية . وهكذا بالنسبة للمغزى ، يجب أن تكون الأسطورة الرئيسية للفن هي الرؤيا للغاية من الجهد الاجتماعي ، ومن العالم البسيط للرغبات المحققة ، أي المجتمع البشري الحر . وبمجرد فهم هذه الأمور يصبح من السهل رؤية مكانة النقد الرئيسية بين العلوم الاجتماعية الأخرى ،

من تفسير وتنظيم لرؤيا الفنان . وفي هذه النقطة بالذات ، نستطيع أن نرى كيف أن المفاهيم الدينية عن الغاية النهائية للجهد البشري تهم النقد كغيرها من المفاهيم .

إن مغزى الاله أو البطل في الأسطورة يكمن في أن مثل هذه الشخصيات المولودة على شكل انسان إلا أنها تملك سيطرة أكبر على الطبيعة ، تبني بشكل تدريجي رؤيا وحدة شخصية كلية القدرة فيما وراء طبيعة لا مبالية . هذا المجتمع هو الذي يدخله البطل بانتظام متخذاً إياه مثله الأعلى . وهكذا يبدأ هذا العالم الممجد بالانفصال عن دورة البحث المستمرة حيث النصر كله شيء مؤقت وزائل . لذا إذا نظرنا إلى أسطورة البحث كنموذج للتخيلات ، فاننا نرى بحث البطل قبل كل شيء من خلال ما تم انجازه . وهذا يعطينا نموذجنا الرئيسي لصور النموذج الأصلي ، أي رؤيا البراءة التي ترى العالم من منطلق الفهم البشري الشامل . أنها ترافق وتكون موجودة عادة على شكل رؤيا عالم الخلود أو الجنة في الدين . قد ندعو هذه الرؤيا بالرؤيا الكوميدية للحياة بالمقارنة مع الرؤيا المأساوية التي لا ترى البحث إلا بصيغة دورته المقررة فقط .

وننهي القول بقائمة ثانية من المحتويات نحاول بواسطتها ابراز النموذج الرئيسي للرؤيا الكوميدية والمأساوية . إن أحد المباديء الرئيسية للنقد المعتمد على النماذج الأصلية هو أن الأشكال الفردية والكونية للصورة هي أشكال متماهية ، وأسباب ذلك أكثر تعقيداً من أن نفهمها الآن . لكن سنمضي طبقا للخطة العامة للعبة « العشرين سؤالاً » ، أو إذا أردنا ، لعبة « سلسلة الوجود العظيمة » :

١ ــ في الرؤيا الكوميدية ، يكون العالم الانساني عبارة عن وحدة واحدة أو بطل يمثل ما يرغب القاريء بتحقيقه ، أي هو النموذج الأصلي

لصور النقاش ، تبادل الأفكار والمشاعر ، النظام ، الصداقة والحب أما في الرؤيا المأساوية ، فالعالم الانساني عبارة عن حكم طغياني أو فوضوي ، شخص منفرد أو منعزل ، قائد يقف وظهره لاتباعه ، مارد الرومانسية المستأسد على من هو أضعف منه ، البطل المهجور أو المخدوع . من هنا فان الزواج ، أو ما يشابهه من الاكتمال ، ينتمي إلى الرؤيا الكوميدية . أما البغي ، أو الساحرة وغيرها من تشكيلة « الأم المفزعة » ليونج فتنتمي إلى الرؤيا المأساوية . كذلك فان جميع الكيانات السماوية أو البطولية أو الملائكية أو ما فوق البشرية تتبع النموذج البشري .

٢ — في الرؤيا الكوميدية عالم الحيوان هو جماعة من حيوانات أهلية هي عادة قطيع أغنام أو حمل أو أحد الطيور الألطف ، كالحمامة مثلاً . وهذا هو النموذج الأصلي للصور الرعوية . أما في الرؤيا المأساوية فيشاهد عالم الحيوان على شكل حيوانات أو طيور جارحة ، ذئاب ، نسور ، أفاعٍ ، تنانين أو ما شابهها .

٣ — في الرؤيا الكوميدية عالم النبات هو حديقة أو بستان أو منتزه ، شجرة حياة أو وردة أو زهرة لوتس . وهذا هو النموذج الأصلي للصور الرعوية كعالم مارفيل الأخضر أو كوميديا الغابات لشكسبير . أما في الرؤيا المأساوية فان الغابة تكون مشؤومة كتلك التي في كومس أو في افتتاحية الجحيم أو تكون أرض بور أو برية أو شجرة موت .

٤ — في الرؤيا الكوميدية ، عالم المعادن مدينة ، أو بناء أو معبد أو حجر واحد ، حجر ثمين متوهج عادة — والحقيقة أن السلسلة الكوميدية بكاملها ، وخاصة الشجرة ، يمكن رؤيتها مضيئة أو مشتعلة . كذلك فان النموذج الأصلي للأشكال الهندسية « القبة المضاءة بالنجوم » تنتمي

إلى هنا : أما في الرؤيا المأساوية فيشاهد العالم المعدني على شكل صحارى ، صخور ، خرائب أو بأشكال هندسية مشؤومة كالصليب .

٥ — في الرؤيا الكوميدية ، العالم غير المتشكل عبارة عن نهر ، مكون تقليدياً من أربع طبقات وهو أثر على الصورة التي رسمها عصر النهضة للجسد المعتدل بأخلاطه الأربعة . وفي الرؤيا المأساوية يصبح العالم بحراً ، إذ أن الأسطورة القصصية للانحلال هي غالباً أسطورة فيضان — وان اتحاد صور البحر مع الحيوان يعطينا الحيوانات البحرية الضخمة وما شابهها من الوحوش المائية .

ورغم أن هذه القائمة تبدو جلية ، الا أننا نجد أن نوعية كبيرة من الصور والأشكال الشعرية تتناسب معها . ولنذكر عرضاً مثالاً شهيراً عن الرؤيا الملهاوية وهو « الابحار إلى بيزنطة » للشاعر(بيتس)، فانه يحوي المدينة ، الشجرة ، الطير ، جماعة الحكماء ، الحلقة الدائروية الهندسية والانفصال عن العالم الدائروي . وبالطبع ، ان السياق الكوميدي أو المأساوي العام هو الذي يقرر تفسير أي لغز : وهذا واضح بالنسبة لنماذج أصلية محايدة نوعاً ما كالجزيرة التي يمكن أن تكون جزيرة بروسبرو أو سيرك .

قوائمنا هذه ليست بالطبع أولية فحسب بل هي مبسطة إلى حد كبير كما أن معالجتنا الاستقرائية للنموذج الأصلي كانت نوعاً من المعالجة الحدسية على أن النقطة الهامة ليست في عيوب كل من النهجين إذا ما عولجا على انفراد ، بل في حقيقة أخرى هي أنه في مكان ما وبطريقة ما سيلتقي النهجان في الوسط . وإذا ما التقيا تشكلت القاعدة لتطور النقد تطوراً منهجياً وشاملاً .

# الأسطورة ، القصة والاستبدال

إن الأسطورة مفهوم يسري في العديد من مجالات الفكر المعاصر : الانثروبولوجيا ، علم النفس ، اللسين المقارن ، علم الاجتماع ومجالات أخرى كثيرة . ما يلي هو محاولة لتفسير ما يعنيه هذا الاصطلاح من النقد الأدبي اليوم . مثل هذا التفسير يجب أن يبدأ بالسؤال التالي : لماذا دخل هذا الاصطلاح في النقد الأدبي ؟ يوجد جواب منطقي واحد على هذا السؤال : لأن الأسطورة كانت وستكون عنصراً أساسياً في الأدب ، وان اهتمام الشعراء بالأسطورة والميثولوجيا كان ملحوظاً ومستمراً منذ زمن هوميروس .

هناك قسمان واسعان من الأعمال الأدبية يمكن تسمية الواحد بالقسم القصصي والآخر بالقسم المعتمد على فكرة رئيسية : الأول يشمل الأعمال الأدبية ذات الشخصيات الداخلية ، ويحوي الروايات والمسرحيات والشعر القصصي ، والحكايات الشعبية وكل ما يروي قصة . أما في الأدب ذي الموضوعة ، فان المؤلف والقاريء هما الشخصان الوحيدان المعنيان ، وهذا القسم يحتوي على قصائد من الشعر الغنائي ومقالات وشعر تعليمي وخطب ، وان كل قسم له نوعه من الأسطورة . ولكننا سنهتم هنا بالجزء القصصي من الأدب وبالأسطورة في شكلها الأكثر شيوعاً والأسهل معرفة كنوع معين من السرد القصصي .

عندما يعالج ناقد نوعاً من الأدب ، فان من الطبيعي جداً أن يجمده ، أن يتجاهل حركته في الزمن وينظر إليه على أنه نموذج كامل من الكلمات ، توجد أجزاؤه جميعاً في آن واحد . أن هذا الأسلوب في المعالجة مشترك بين جميع أنواع أساليب النقد تقريباً ، وفي هذا الأمر يتفق النقاد الجدد والقدماء العهد . ولكن في تجربة الأدب المباشرة ، التي هي شيء آخر مختلف عن النقد ، نشعر بما يمكن تسميته الاقناع بالاستمرار ، تلك القوة التي تلزمنا على قلب صفحات رواية ما ، والتي تشدنا إلى مقاعدنا في المسرح . ربما يكون هذا الاستمرار منطقياً ، أو مزيف المنطق ، أو نفسياً أو بلاغياً . وربما يكمن في تدفق وهدير الشعر الملحمي أو في مكافأة تافهة يظن القاريء أنه ينالها من معرفة هوية المجرم في رواية بوليسية ، أو في فعل جنسي لبطلة قصة غرامية . وقد نشعر فيما بعد أن هذا الاحساس بالاستمرار ما هو إلا من قبيل الأوهام وكأننا كنا تحت تأثير سحر ما .

يتواجد الاستمرار في عمل أدبي على عدة مستويات متواترة . فكل كلمة وكل صورة ، في المقدمة ، بل كل صوت تجعله الكلمات مفهوماً أو غير مفهوم ، يسهم بشكل ضئيل في الحركة الكلية . إلا أن الالتفات إلى مثل هذه التفاصيل خلال التجربة المباشرة يتطلب تركيزاً هائلاً . وهذه التفاصيل تخص نوعاً من الدراسة الأدبية التي تبحث في الوحدة الآنية . وأما الذي نشعر به خلال التجربة المباشرة فهو عبارة عن سلسلة من التجمعات الكبيرة والحوادث والمشاهد التي تكوّن ما نسميه القصة . وفي اللغة الانجليزية العاديةتعني كلمة « حبكة » هذا التسلسل الأخير للحوادث الضخمة . ومن أجل اصطلاح يشمل الحركة الكلية للأصوات والصور فان كلمة « السرد القصصي » تبدو طبيعية أكثر من « حبكة » مع أن هذا الاختيار خاضع للاستغلال وليس لصحته

المتأصلة . ان كلتا الكلمتين عبارة عن ترجمة لكلية ماثيوس التي أوجدها ارسطو الا أن ارسطو كان يعني بشكل رئيسي ما ندعوه الآن حبكة : أما كلمة « السرد القصصي » بالمعنى أعلاه فهي أقرب إلى كلمته لكسيس . الحبكة ، إذن ، هي أشبه بالأشجار والبيوت التي نركز أنظارنا عليها من خلال نافذة قطار : أما السرد القصصي فهو كالأعشاب والأحجار التي تندفع إلى المقدمة .

تجابهنا الآن صعوبة غريبة . يقول ارسطو أن الحبكة هي حياة المأساة وروحها ( ويعني ضمنياً الأدب القصصي بشكل عام ) : روح الأدب القصصي ، إذاً ، هي الحبكة أو محاكاة العمل أما الشخصيات فتوجد بشكل رئيسي كعمل من أعمال الحبكة . وفي تجربتنا المباشرة للأدب القصصي نشعر بمقدار أهمية الاستمرار المطّرد للحوادث الذي يشد انتباهنا ويرشده ، ولكن فيما بعد ، عندما نحاول التذكر أو التفكير بما شاهدناه ، فان هذا الشعور بالاستمرار هو واحد من أصعب الأمور الممكن استرجادها . إن ما يبرز في أذهاننا هو تشخيص حي ، خطاب عظيم ، صورة بلاغية بارزة ، مشهد منعزل ، أجزاء صغيرة تم تحقيقها باقناع غير عادي . ان تلخيص الحبكة وعلى سبيل المثال ، إحدى روايات سكوت ، له ذلك التأثير المخدر على السامع كتلخيص حلم الليلة الماضية . ليست تلك هي الطريقة التي نذكر فيها كتاباً ، أو على الأقل سبب تذكرنا له . وحتى بالنسبة لعمل قصصي نعرفه جيداً ، كهاملت ، رغم أننا نذكر سلسلة من المشاهد ، ونعرف أن الشبح يأتي في البداية وأن المبارزة مع ليارتيز تحدث في النهاية ، فان حوزتنا لهذه الأمور تتصف بعدم ترابط غريب . أما بالنسبة لمسرحيات شكسبير التاريخية ، فان اختفاء هذا الاستمرار أكثر وضوحاً . وان ما يجعل دليل اكسفورد

إلى الأدب الانكليزى مرجعاً قيماً هو إلى حد كبير جودة تلخيصه لجميع الحبكات القصصية التي ينساها الانسان . هاك ملخصاً للملك جون :

« إن هذه المسرحية ، مع بعض الانحرافات عن الدقة التاريخية ، تبحث في حوادث مختلفة خلال حكم الملك جون ، وخاصة مأساة الشاب آرثر ، وتنتهي بموت جون في كنيسة سوينستيد . نقطة هامة ، هي عدم ورود أي ذكر للماجنا كارتا فيها . وأن ما يخفف من الصيغة المأساوية للمسرحية ، ومن الحزن المؤثر لكونستانس ، والدة آرثر ، ومن التعقيدات السياسية المصورة ، هو ظرف فالكونبردج الابن غير الشرعي ، وخفة روحه وشهامته » .

ذلك تقريباً هو الشكل الذي نذكر المسرحية عليه ، نذكر فالكونبردج وخطابه الرائع في النهاية ، نذكر مشهد موت الأمير آرثر ، نذكر كونستانس . لا نذكر شيئاً عن الماجنا كارتا ، وبعيداً عن الأضواء نذكر الملك المتقلب ، العنيد المتحدي . ولكن ماذا حدث في المسرحية ؟ ماذا كانت الحوادث التي جعلت منها محاكاة عمل ما ؟ هل يهم هذا ؟ إذا كان ذلك غير مهم ، ماذا يحدث للمبدأ القائل إن الشخصيات وجدت ، من أجل العمل ، والذي شعرنا بصحته بشكل حيوي لدى مراقبتنا للمسرحية ؟ أما إذا كان الأمر هاماً ، هل نحن مزمعون على اختراع نظرية في الوحدة ، سخيفة متحذلقة تمحو الملك جون من عداد المسرحيات التقليدية ؟ ؟

مهما يكن الجواب النهائي ، يمكننا مؤقتاً قبول المبدأ القائل إنه ، خلال التجربة المباشرة للأدب القصصي ، يكون الاستمرار هو مركز انتباهنا . إن ذاكرتنا فيما بعد ، أو ما أدعوه حوزتنا لهذه التجربة تميل إلى عدم الترابط ، وان انتباهنا ينتقل من تسلسل الأحداث إلى محور

آخر : الشعور بما يدور حوله هذا العمل القصصي ، أو ما يدعوه النقد عادة بالموضوع . ونحن نلاحظ أننا عندما نستمر في دراسة وإعادة قراءة عمل قصصي ، لا نميل إلى إعادة تركيب الحبكة ، بل لأن نصبح أكثر وعياً بالموضوع ، ورؤية جميع الحوادث على أنها مظاهر لها . وهكذا فان الحوادث ذاتها ، أثناء دراستنا النقدية ، لهذا العمل الأدبي ، تميل إلى البقاء غير مترابطة ومنفصلة عن بعضها الآخر ، ومعاد تجميعها بطريقة جديدة . حتى إذا عرفنا هذا العمل الأدبي عن ظهر قلب ، فان هذا الأمر يبقى صحيحاً . وإذا كنا نكتب أو نحاضر عنه ، فاننا نبدأ عادة بشيء آخر غير استعراض العمل طولياً .

والآن ، يوجد في مفهوم « الموضوع » كما في مفهوم « السرد القصصي » عدد من العناصر المميزة واحد منها « فكرة الموضوع » ، التي يعبر عنها النقد عادة بنوع من التعبير الملخص . إذا سئلنا ما الذي تدور حوله رواية آرثر ميلر « البوتقة » ، فاننا نقول أن موضوعها — محاكمات سالم للساحرات ، وبشكل مشابه ، فان موضوع هاملت هو محاولة هاملت الانتقام من عمه الذي قتل أباه وتزوج أمه . إلا أن فلم اوليفيه عن هاملت بدأ بالقول ( مقتبس عن ذاكره غير موثوق بها ) : « هذه قصة رجل لم يستطع أن يصل إلى قرار » هذا مفهوم للفكرة الرئيسية مختلف تماماً : إنه يعبر عن الفكرة الرئيسية بلغة القيمة المجازية . وإلى الحد الذي يكون هذا القول تعبيراً كافياً عن الفكرة الرئيسية في هاملت ، تصبح المسرحية مجازاً والشخصية الرئيسية صفة مجسدة للتردد . ويقول روبرت بن وارن في دراسته النيّرة عن البحار الهرم أن هذه القصيدة انبثقت عن ، وكتبت حول الاعتقاد بأن الحقيقة متضمنة « في العمل الشعري إلى درجة أن الاهتمام الأخلاقي والاهتمام الجمالي يكونان جانبين للفعالية نفسها ، ألا وهي الفعالية الابداعية ، وأن هذه

الفعالية تعبير عن العقل بكامله » . هذا أيضاً مجاز من نوع يعتبر الفكرة الرئيسية مشابهة لما قصده أرسطو أصلاً باستعماله كلمة ديانويا ، ومعناها « الفكر » أو الملاحظة المختصرة المفيدة التي توحي بها القصيدة للقاريء المتأمل .

لكن يبدو لي أنه يمكن أن يكون هناك مفهوم ثالث « للفكرة الرئيسية» أقل تجريداً من الموضوع وأكثر مباشرة من ترجمة مجازيه . مع ذلك ، هو مفهوم لا تتلاءم معه المفردات البدائية للغة النقد المعاصرة . ان الفكرة الرئيسية في هذا المعنى الثالث هي الماثيوس ، أو الحبكة التي نتحزاها كوحدة آنية ، عندما يكون شكلها الكامل واضحاً في أذهاننا . في التركيب البنيوي للنقد استعمل كلمة ديانويا في هذا المعنى : وهذا امتداد لمعنى ارسطو ، دون شك ، لكن في رأيي له ما يبرره . ان الفكرة الرئيسية ، إذا اعتبرناها هكذا ، تختلف كثيراً عن الحبكة المتحركة : إنها ذاتها من حيث المادة ، ولكننا معنيون الآن بالتفاصيل بالنسبة إلى وحدة ما ، وليس بالنسبة إلى التوتر القلق والاستمرار الطولي . إن العوامل الموحدة تتخذ أهمية جديدة ومتزايدة ، والتفاصيل الصغيرة عن التخيلات التي ربما تغيب عن الملاحظة المقصودة أثناء التجربة المباشرة ، تكتسب أهميتها اللائقة . وبسبب هذا الاختلاف نجد ذاكرتنا عن استمرار الأحداث تتلاشى عندما تعيد هذه الحوادث تجميع نفسها حول مركز آخر للانتباه . ان كل حادثة أو حدث عرضي ، نراه الآن ظاهرة لوحدة أساسية ، وحدة تخفي وتكشف ، كما تفعل الملابس بالجسد في سارتور ريزارتوس .

كذلك فان الحبكة أو استمرار الأحداث بشكل اجمالي ، هو الشكل الذي تظهر فيه الفكرة الرئيسية ، لأن القصة نفسها ( أي الفكرة الرئيسية

بالمعنى الذي نقصده ) يمكن روايتها بطرق عديدة مختلفة . وطبعاً من المستحيل رؤية المدى الذي يمكن أن تمتد إليه التغييرات في التفاصيل قبل أن نحصل على فكرة رئيسية مختلفة ، ولكنها يمكن أن تكون على درجة مذهلة من الامتداد . إن حكاية بائع الغفران لتشوسر هي حكاية شعبية بدأت في الهند ولابد أنها وصلت إلى تشوسر من مصدر أوروبي غربي . وكذلك بقيت في الهند حيث التقطها كبلنج واستعملها في كتاب الأدغال الثاني . كل شيء مختلف — المكان ، الزمان ، التفاصيل ، طريقة المعالجة — غير أنني أظن أن أي قاريء ، أياً كانت درجة ثقافته ، سيقول إنه تعرف على ذات « القصة » — القصة كفكرة رئيسية ، إذ أن الاستمرار الطولي هو وحده المختلف . لكن غالباً ما تكون لدينا وحدات أصغر مشتركة . من ذلك النوع الذي يدعوه دارسو الفولكلور الفكرة المتكررة أي الـ « Motif » . وهكذا في الفون (١) الرخامي للكاتب هوثورن لدينا فكرة البطلتين المتكررة البطلة السمراء والبطلة البيضاء ، وهذه نجدها في آيفانهو وفي مواضع أخرى . وفي ليسداس لدينا الفكرة المتكررة « للزهرة الحمراء القانية المطبوعة بالويل » ، الزهرة الحمراء أو القرمزية التي تظهر في كل مكان في المرثية الرعوية وغيرها . هذه الوحدات الصغيرة ، دعوتها في أماكن أخرى النماذج الأصلية ، وهو اصطلاح ارتبط منذ أيام أفلاطون بمعنى النموذج أو المثل الذي يحتذى به حين الابداع .

في معظم الأعمال القصصية نشعر فوراً أن الماثيوس أو استمرار الأحداث الذي يشد انتباهنا هو على شكل وحده . نحن باستمرار ، وغالباً بشكل لاشعوري ، نحاول بناء نموذج أكبر مما قرأناه أو شاهدناه .

---

(١) أحد الهة الحقول والقطعان عند الرومان . ( المترجمة )

ذي أهمية آنيّة . نشعر بثقة أن البداية تتضمن النهاية ، وأن القصة ليست مثل الروح في علم اللاهوت ، منطلقة من نقطة زمنية اعتباطية ومستمرة إلى الأبد . لذا فاننا نستمر في القراءة حتى ولو كانت القصة مملة « لنرى كيف تنتهي » . ذلك أننا نتوقع نقطة معينة قرب النهاية ، يخمد فيها التوتر الطولي ويصبح الشكل الموحد للأثر الفني واضحاً للأفهام . هذه النقطة يدعوها أرسطو أنا غنورسس وتعني « التعرف » أكثر من « الاكتشاف » . إن الحبكة المأساوية أو الكوميدية ليست خطاً مستقيماً : بل هي قطع مكافيء يتبع أشكال الأفواه في أقنعة التنكر التقليدية . الكوميديا لها حبكة شكلها يو U وأحداث تغوص في تعقيدات عميقة ، غالباً ما تكون مأساوية ، ثم ترتفع فجأة إلى الأعلى لتشكل نهاية سعيدة . أما المأساة فلها أيضاً شكل U ، لكنه مقلوب ، أحداثها ترتفع في حالة من التوتر إلى أن تصل إلى درجة التحول Peripety ثم تغوص إلى الأسفل نحو الكارثة عبر سلسلة من لحظات التعارف ، التي هي عادة النتائج الحتمية للأحداث السابقة . لكن في كلتا الحالتين ، ما نتعرف عليه نادراً ما يكون شيئاً جديداً ، إنه شيء كان موجوداً طيلة الوقت ، وهو بعودة ظهوره أو جلائه يجعل النهاية في خط البداية .

إن التعرف ، وما يظهره من وحدة في الفكرة الرئيسية ، يُرمز إليهما غالباً بنوع من الأشياء التي تمثل بشعار . مثال بسيط يوجد في مسرحية إبرة جامر جيرتون في القرن السادس عشر ، حيث يدور معظم العمل حول ضياع الإبرة ، وينتهي عندما يتسبب مهرج يُدعى هودج بانغراز الابرة في مؤخرته ، محدثاً بذلك ما يمكن أن تدعوه يقظة فنيغان الظهور الغريب . كذلك فان المراوح والخواتم والسلاسل والأمور الأخرى التي يستعان بها في الكوميديا ما هي إلا تعاويذ رمزية من ذات النوع . وفي معظم الأحيان تقريباً ، مثل هذه الرموز تتعلق

بمعرفة هوية شخصية رئيسية . فالوحمة وقريباتها من الرموز ، استعملت في الأعمال القصصية بدءاً من ندبة أوديسيوس وحتى الحرف القرمزي ، ومن وشم قابيل إلى وشم الوردة . وفي الروايات الغرامية اليونانية وسليلاتها نجد أطفالاً من أصل نبيل يُعرضون على سطح الهضبة مع علامة بجانبهم تدل على مولدهم . ثم يعثر عليهم راعٍ أو مزارع ويربيهم تربية بسيطة، ثم تظهر هذه العلامات الدالة على أصلهم عندما يمر وقت كافٍ من القصة . في القصص الأدبية الأكثر تعقيداً يمكن أن يكون الرمز عبارة عن تعليق غير مباشر على شخصية ما ، كما هو الحال بالنسبة للوعاء الذهبي لدى هنري جيمس ، أما إذا كان الرمز مجرد فكرة متكررة فانه قد يستخدم كترابط موضوعي حسب تسمية ت . س . إليوت .

في أي حال ، يبدو أن نقطة التعرف هي أيضاً نقطة تعيين الهوية ، حيث تظهر للعيان حقيقة مخفية بالنسبة لشيء أو شخص . فبالإضافة إلى الرمز ، ربما يكتشف البطل من يكون والداه أو أطفاله . أو ربما يجتاز نوعاً من الامتحان ( باساموس ) يكشف عن شخصيته ، أو يزاح القناع عن الوغد فيظهر نفاقه أو ينكشف جرمه كما في القصة البوليسية . في المسرحية الصينية الدائرة الطبشورية ، توجد جميع أشكال التعرف الممكنة في المشهد الحاسم . المحظية تضع مولوداً ذكراً من سيدها ثم تتهم بقتله من قبل الزوجة التي قتلته والتي تدعي أيضاً أنه طفلها . تحاكم المحظية أمام قاضٍ غبي ويحكم عليها بالموت . ثم تحاكم مرة ثانية أمام قاض حكيم يقوم بتجربة داخل دائرة من الطباشير ، تشبه حكم سليمان في الكتاب المقدس ، ويبرهن أن المحظية هي الأم . لدينا هنا (أ) الأداة الرمزية المعينة التي تعطي الاسم للمسرحية . (ب) امتحان أو اختبار يكشف عن الشخصية . (ج) اجتماع شمل الأم وطفلها الشرعي . (د) التعرف على الطبيعة الأخلاقية الصحيحة لكل من المحظية

والزوجة . وهناك عدة عناصر أخرى ذات أهمية بنيوية ، لكن هذه كافية للاستمرار بحجتنا .

ومن ناحية ثانية ، كنا حتى الآن نتكلم عن أشياء محكمة الضبط كالكوميديا حيث تبين نهاية العمل طولياً وحدة الفكرة الرئيسية . ماذا نجد إذا التفتنا إلى أعمال أخرى حيث يترك المؤلف العنان لخياله ؟ إنني أطرح هذا السؤال على هذا النحو العادي جداً لأنه يوضح تشويشاً نقدياً غريباً . عادة عندما نفكر بالخيال » سيكولوجياً ، نفكر به بمعناه الوارد في عصر النهضة ، على أنه مقدرة تعمل بشكل رئيسي عن طريق تداعي الخواطر وخارج منطقة المحاكمة المنطقية . الا أن مقدرة تداعي الأفكار ليست هي القادرة على الخلق ، مع أن هذين الأمرين يخلط بينهما العصابيون . عندما نفكر بالخيال على أنه القدرة التي تنتج الفن ، نفكر به غالباً على أنه المبدأ المصمم والبنيوي في الخلق ، أي القدرة على توحيد أشياء متباينة في رأي كولردج . الا أن الخيال ، بهذا المعنى ، إذا تُرك لنفسه ، يستطيع أن يصمم فقط . فالتخيل الاعتباطي نادر جداً في الفنون . ومعظم ما لدينا هو تقليد ذكي له . ومنذ الثقافات البدائية إلى الفن التجريدي واللوحات الفنية المعبرة عن الحركة في يومنا هذا ، جرت العادة بشكل منتظم أن ينتج الخيال غير المكبوت ، فناً على درجة عالية من التقليدية فيما يتعلق بالبنية .

وهذه العادة تقتضي ضمناً أن يكون السبب الرئيسي للكبت هو الحاجة إلى إنتاج قصة معقولة وجديرة بالتصديق ، وقبول الأمور كما هي وليس كما يريدها القاص من أجل راحته . أما إذا أزيلت ضرورة رواية قصة معقولة فان القاص يستطيع أن يركز على بنائها . وعندما يحدث ذلك تتحول الشخصيات إلى أفكار تخيلية موضوعية ، ويصبح

الأبطال بطوليين والأشرار أوغاداً . وهذا يعني أنهم يصبحون مشابهين لوظائفهم في الحبكة . ونرى أن تقليدية البناء تصبح واضحة في الحكاية الشعبية . فالحكايات الشعبية هي عبارة عن نماذج قصصية مجردة ، غير معقدة وسهل على الانسان أن يتذكرها . ولا تعيقها حواجز من اللغة والثقافة أكثر مما يعيق الطيور المهاجرة ضباطُ الجمارك . وهي مكونة من أفكار رئيسية قابلة للتبادل يمكن تعدادها وفهرستها .

ورغماً عن ذلك ، فالحكايات الشعبية تكون سلسلة متصلة مع أعمال قصصية أدبية أخرى . ونحن نعرف بشكل غامض أن قصة سندريلا قد أعيدت روايتها مئات آلاف المرات في الأعمال القصصية للطبقة الوسطى ، وإن كل رواية مثيرة نراها هي تقريباً شكلاً مختلفاً من أشكال قصة ذي اللحية الزرقاء . ولكن من النادر تفسير السبب الذي يجعل أعظم الكتاب مهتمين بمثل هذه الحكايات . لماذا وضع شكسبير فكرة الحكاية الشعبية تقريباً في كل كوميديا كتبها ؟ ولماذا تستند عليها بعض أكثر الأعمال القصصية عقلانية في وقتنا الحاضر ، مثل أعمال توماس مان المتأخرة . ان الكتاب مهتمون بالحكايات الشعبية لنفس السبب الذي يهتم من أجله الفنانون في تنظيم لوحات من الطبيعة الصامتة : لأنهم يوضحون مباديء أساسية لرواية القصة . والكاتب الذي يستعملها يواجه مشكلة جَعْلها تقنياً معقولة أو ممكنة التصديق بالنسبة لجمهور متحذلق . وعندما ينجح فانه لا ينتج فناً واقعياً ، بل تشويهاً للواقعية في مصلحة البناء . مثل هذا التشويه هو المرادف الأدبي للميل في الفن إلى استيعاب الموضوع بشكل جغرافي كما نرى في كل من فن التصوير البدائي والبدائية الأرقى لدى ليجر أو موديجليا على سبيل المثال .

إن ما نراه في الحكاية الشعبية نراه بوضوح أقل في الأعمال القصصية

المألوفة . إذا أردنا الحادثة من أجل ذاتها ، فاننا نتجه من كتاب الرواية القياسيين إلى قصص المغامرات ، على غرار ما كتبه رايدار هاغارد أو جون بوكان ، حيث العمل قريب من حدود المعقول ، إن لم يكن قد اجتاز هذه الحدود إلى الجانب الآخر . مثل هذه القصص أكثر تفككاً أو أكثر مرونة من الروايات الكلاسيكية ولكنها مضغوطة أكثر بكثير منها . لقد اختفى منها الشعور المتمهل باكتساب تجربة الحدث، واستكشاف جميع نواحي الشخصية ، وتعلم شيء ما عن مجتمع معين . في البداية يتم الإعلان عن مشروع محفوف بالمخاطر ، وكل شيء يخضع له بدقة شديدة . في مثل هذه المؤلفات ، رغم أن الشخصيات توجد من أجل العمل ، فان وجهي العمل اللذين عرفناهما بالحبكة والفكرة الرئيسية قريبان جداً من بعضهما البعض . ومن الصعب جداً أن تروى هذه القصة بشكل قصصي آخر . وبعد أن نصل إلى نقطة التعرف ، يقل اهتمامنا بالرواية بشكل يجعلنا نشعر بعدم جدوى قراءتها مرة ثانية . وأن وضع الشخصية في مرتبة أدنى من العمل الطوبي هو صفة من صفات الرواية البوليسية . إذ أن حقيقة وجود واحدة من الشخصيات قابلة لارتكاب الجريمة هي المفتاح الخفي الذي تدور حوله كل قصة بوليسية . ومما يلفت انتباهنا أكثر هو التضحية بالاتجاه الأخلاقي من أجل التقاليد المتبعة في الرواية . وهكذا في حكاية سارق الجسد لروبرت لويس ستيفنسون ، والتي تدور حول تهريب الجثث من المقابر إلى قاعات الطب الدراسية ، نقرأ عن أجساد « تتعرض لأسوأ أنواع الإهانات أمام صف من الشباب الفاغري الأفواه » . ونجد أمثلة عديدة تخدم ذات الغرض . وليس مهما أن نسأل إذا كان هذا هو موقف ستيفنسون الحقيقي من استعمال الجثث في دراسة الطب أو أنه يتوقع أن يكون ذلك موقفنا نحن . وكلما شعرنا أن الجريمة أكثر شؤماً ، كلما اعتبرت الرواية أكثر إثارة . أما الموقف الأخلاقي فيؤيد عن قصد من أجل تكثيف جو الرواية .

في الطرف المقابل لمثل هذه القصص الأدبية التقليدية ، نجد السجل الأخير لبارست للكاتب ترولوب بأن هنا الخطر الرئيسي للقصة هو نوع من المحاكمة التهكمية الساخرة للقصة البوليسية . ومثل هذه المحاكاة للشعور بالترقب القلق يتكرر وجودها لدى ترولوب . تسرق بعض النقود ، ويقع الشك على الكاهن جوسياه كرولي ، راعي هوغلستوك . والهدف من المحاكاة التهكمية هو تقديم شخصية كرولي بوضوح واسهاب . وإذا تصورته قادراً على سرقة النقود فانك لا تكون قد انتبهت إلى القصة . لذا فان العمل يبدو وكأنه قد وجد من أجل الشخصيات ، عاكساً بذلك بديهية ارسطو . الا أن هذا ليس صحيحاً . الشخصيات لا تزال توظف من أجل العمل . إلا أنه في قصة ترولوب يقع « العمل » في المشهد الاجتماعي الضخم الذي تبنيه الحوادث الطولية . التعرف أمر متواصل : وهو في جوهر التشخيص والحوار والتعليق ، ولا يحتاج إلى التواء في الحبكة لتمثيل الفرق بين المظهر والواقع . وما هو صحيح بالنسبة لترولوب يكاد يكون صحيحاً بالنسبة لجميع الأدب القصصي المتسم بالتقليد والمحاكاة من ديغو إلى آرنولد بينيت . عندما نقرأ سمولت أو جين أوستن أو ديكنز فاننا نقرؤهم من أجل جوهر التشخيص ، ونميل إلى اعتبار الحبكة ، إذا فكرنا بها على الاطلاق ، وسيلة تقليدية ، آلية أو حتى سخيفة ( كما هي أحياناً في روايات دكنز ) . وتوجد فقط لارضاء متطلبات السوق الأدبي .

إذاً الحاجة إلى ما هو معقول تؤثر ، ظاهرياً ، تأثيراً متناقضاً على تحديد الخيال ، إذ تجعل تصميمه أكثر مرونة . وهكذا فبالنسبة للفن الهولندي الواقعي لداخل مبنى أو حجرة ، تحدِّد مقدرة الفنان على تصوير لمعة الساتان أو طلاء العود ، قدرته على التصميم ( لأن الفنان الواقعي على غرار براك أو جوان غريس ، لا يستطيع أن يشوه الشيء الذي

يرسمه في سبيل أسلوب تأليف الصورة ( ورغم ذلك تجعل هذا التصميم أكثر صعوبة من أن ندركه في لحظة واحدة . في الواقع ، غالباً ما « نقرأ » الصور الهولندية بدلاً من أن تنظر إليها ، ونستغرق استغراقاً كاملاً في أمانتها التقنية ولكننا لا نتأثر بحس مقصود للبنية الكاملة من طرف الفنان .

إن الغموض في كلمة « خيال » يلحق بنا الآن . حتى هذه اللحظة كنا نستعمله بمعنى الطاقة البنيوية التي ، إذا تُركت لنفسها ، انتجت قصصاً أدبية يمكن التنبؤ بها بدقة كبيرة . بهذا المعنى ، تحدث برنارد شو عن قصص ماري كوريلي الغرامية مبيناً انتصار الخيال فيها على العقل . ما تتضمنه كلمة « عقل » هنا هو طاقة منتجة أكثر منها بنيوية ، وتعبر عن نفسها في نسيج الشخصيات والصور المجازية . لا يوجد سبب يمنعنا من تسمية هذا خيالاً أيضاً : وفي أي حال ، حين قراءة القصص الأدبية نشاهد نوعين من التعرف . الأول هو التعرف المستمر على الأمور الممكن تصديقها ، والأمانة في التجارب ، وما هو حيوي أكثر منه شبيه بالحياة . والآخر هو التعرف على هوية التصميم بكامله والذي نلقّن إياه عن طريق التعرف التقني في الحبكة .

إن تأثير الأدب القصصي المتسم بالتقاليد قد وضع التأكيد الرئيسي في النقد على النوع الأول من التعرف . إن كولردج ، كما هو معروف جيداً ، قصد أن تكون دروة السيرة الأدبية ايضاحاً للقدرة على توحيد الأمور المتباينة أو الطبيعة البنيوية للخيال ، ولكنه اكتشف أنه لم يكن باستطاعته كتابة هذا الفصل العظيم عندما وصل إليه . كانت هناك أسباب عديدة لذلك ، واحد منها أنه لا يفكر بالخيال كطاقة بنائية على الاطلاق . إنه يعني بكلمة خيال ما دعوناه بالقوة الانتاجية أي القدرة على بث

الحياة في نسيج الشخصيات والصور المجازية . وعلى هذه القوة ، يطبق استعارته المفضلة عن الكائن الحي الذي تكون وحدته عبارة عن نوع من « الحيوية » الغامضة والمحيّرة . ويتعلق نقده العملي لأثر أدبي يعجبه بتركيب هذه الأثرة فهو لا يبحث في التصميم الكلي على الاطلاق أو ما ندعوه بالفكرة الرئيسية لمسرحية من مسرحيات شكسبير . إذ ما يسميه بالقدرة على توحيد الأمور المتنافرة وما يعتبره أمراً آلياً هو في الواقع التصور . وان مفهومه عن التصور شكل من أشكال الذاكرة ، متحرر من الزمان والمكان ، ومداعبٍ للأمور الثابتة والمحدودة ، ينطبق على الحكاية الشعبية بشكل مدهش ، وذلك لابتعادها عن المجتمع ورصيدها من الفكرة المتكررة القابلة للتبادل . لذا فان كولردج موجود في صلب الواقعية النقدية التي تؤسس قيمها على فورية الاتصال بين الفن والطبيعة والتي نشعر بها دوماً في بنية القصص الأدبية التقليدية .

لا يوجد ما هو خطأ في الواقعية النقدية إلى الحد الذي تصل إليه ، إلا أنها لا تفي مشاعرنا حقها فيما يتعلق بالتصميم الكلي لعمل قصصي . اننا لن ندخل تحسينات على كولردج بمجرد أن تعكس منظوره ، كما فعل تاري — هيولم ، أي بمجرد أن نصدر أحكاماً تقييمية تؤيد الخيال والدعابة والأشكال المفرطة في التقليدية . قد تكون هذه بداية اتجاه جديد في النقد ، ولكنها لن تنمي دراسة النقد . ففي التجربة المباشرة لعمل قصصي جديد ، نشعر بوحدته التي تستمدها من استمراريته المقنعة . وعندما يصبح العمل مألوفاً ، يتلاشى هذا الشعور ، ونميل إلى التفكير به كسلسلة من الأحداث غير المترابطة والتي يشدها إلى بعضها البعض شيء يحيّر التحليل النقدي . غير أنه من الواضح أيضاً ، أن هذه الوحدة متاحة للدراسة النقدية ، وذلك عندما تبرز على شكل ما ندعوه بوحدة « الفكرة الرئيسية » ، والتي يمكن أن ندرسها دفعة واحدة . ونستهل هذه الدراسة عادة بالتعرف الرئيسي في الحبكة . لذا ، فإننا

تحتاج إلى شكل متمم من النقد ، يستطيع أن يدرس التصميم الكلي للعمل القصصي ، باعتباره غير آلي وغير ثانوي في أهميته .

قلت في البداية ، أنني أعني بالأسطورة في المقام الأول ، نوعاً معيناً من القصة . إنها قصة ، بعض شخصياتها آلهة أو مخلوقات أخرى أكثر قدرة من البشر . ومن النادر وجودها في تاريخ الأحداث الماضية : فعملها يحدث في عالم هو فوق الزمن العادي أو سابق له in illo tempore حسب تعبير مرسيا إلياد . وبذا فانها مثل الحكاية الشعبية ، عبارة عن نموذج قصة مجردة تستطيع شخصياتها أن تقوم بما تريده . ويعني هذا ما يريده القاص : ولا داعي أن تكون الحوافز معقولة أو منطقية ، فالأمور التي تحدث في الأسطورة هي أمور لا تحدث الا في القصص . إنها توجد في عالم أدبي مستقل . لذلك فمن الطبيعي أن تكون جاذبيتها لكاتب العمل الأدبي من ذات النوع الذي تحدثه الحكايات الشعبية . إنها تقدم له هيكلا هاجزاً ، متناهياً في القِدم ، وتسمح له أن يكرس جميع طاقاته في تطوير تصميمه . لذا فان استعمال الأسطورة لدى كل من جويس وكوكتو — شأنه شأن استعمال الحكاية الشعبية لدى مان — هو أمر مماثل لاستعمال التجريد والأساليب الأخرى لتأكيد التصميم في فن التصوير المعاصر . كما أن اهتمام الكاتب الحديث بشعائر الخصوبة البدائية هو مماثل لاهتمام النحات الحديث بالحفر البدائي على الخشب .

إلا أن الاختلافات بين الأسطورة والحكاية الشعبية لها أيضاً أهميتها . فالأساطير ، إذا قورنت بالحكايات الشعبية ، تدرج عادة في صنف خاص من الجدية : إذ يعتقد أنها قد « حدثت حقاً » أو أن لها أهمية استثنائية في شرح نواحٍ معينة في الحياة مثل الشعائر . وكذلك ، بينما

تتبادل الحكايات الشعبية أفكارها الرئيسية المتكررة وتنمي أشكالاً مختلفة ، فان الأساطير تبدي ميلاً غريباً إلى ملازمة بعضها البعض وتشييد بنى أكبر . لدينا أساطير الخليقة ، وأساطير السقوط والطوفان ، ثم أساطير التحول وأساطير الآلهة المحتضرة ، وأساطير الزواج الالهي ، وأساطير أجداد البطل ، وأساطير عن أسباب الأمراض ، وأساطير خاصة بالرؤيا . وإن مؤلفي المكتابات المقدسة أو جامعي الأساطير مثل أوفيد يميلون إلى تركيبها في سلسلة . ورغم أن الأساطير نفسها نادراً ما تكون تاريخية ، فانها تبدو وكأنها تقدم نوعاً من الشكل المستقل للتقاليد . نتيجة واحدة لذلك هي محو الحواجز التي تفصل بين كل من الأسطورة ، والذكريات التاريخية ، والتاريخ الحقيقي الذي نجده في هوميروس والتوراة .

إن الأسطورة ، كنوع من أنواع القصة ، هي شكل من الفن الكلامي ، وتنتمي إلى عالم الفن . وأسوة بالفنون وخلافاً للعلوم ، نجدها تتناول العالم الذي يخلقه الانسان ، وليس العالم الذي يتأمله . أي أن الشكل الكلي للفن ، هو عبارة عن عالم محتواه الطبيعة ولكن شكله بشري ، لذا فان الفن عندما « يحاكي » الطبيعة يتمثلها بأشكال بشرية . إن عالم الفن يشري في منظوره ، وهو عالم تستمر فيه الشمس بالاشراق ، ثم الغروب رغم أن العلم قد أوضح أن الشروق والغروب هما مجرد أوهام . والأسطورة أيضاً تقوم بمحاولة نظامية لترى الطبيعة بشكل بشري : ولا تتجول بمطلق الحرية في الطبيعة مثل الحكاية الشعبية .

إن المفهوم الواضح الذي يجمع بين الشكل البشري والمحتوى الطبيعي في الأسطورة هو الاله . أما علاقة قصتي فيتون واندميون بالشمس والقمر فليست هي التي تجعل منها أساطير ، إذ يمكننا أن نحصل على

حكايات شعبية من ذات النوع ؛ بل إن ارتباطها بمجموعة القصص التي تروى عن أبولو وارتميس هو الذي يجعل لها مكاناً مقدساً في النظام النامي للحكايات الذي ندعوه بالميثولوجيا . وكل ميثولوجيا متطورة تميل إلى تكملة نفسها ، فتحدد كوناً بأجمعه توجد فيه « الآلهة » التي تمثل الطبيعة بكاملها في صورة بشرية . وفي ذات الوقت تبيّن أصل الانسان ، مصيره ، حدود قوته وامتداد آماله ورغباته ، كل منها وفقاً لأهميته النسبية . يمكن للميثولوجيا أن تنمو عن طريق الاضافة من الخارج كما في اليونان ، أو التنسيق الشديد وحذف المادة غير المرغوب بها كما في التراث العربي إلا أن الحافز نحو تطويق التجربة البشرية ضمن دائرة كلامية هو واضح في كل من الثقافتين .

إن المبدأين المتعلقين بالمفاهيم ، واللذين تستعملهما الأسطورة في جعل الطبيعة مشابهة للشكل البشري هما التشابه والتطابق . المحاكاة تقيم نظائر بين الحياة البشرية والظواهر الطبيعية ، والتماهي يطابق بينهما في تخيله « الهاً للشمس » أو « « الهاً للشجر » . الأسطورة تقبض على العنصر الرئيسي في التصميم الذي تقدمه الطبيعة — الدورة كما نراها يومياً في الشمس وسنوياً في الفصول — وتجعلها مشابهة للدورة البشرية في الحياة والموت ( وأيضاً محاكية ) لولادة جديدة . وفي ذات الوقت ، فان التناقض بين العالم الذي يعيش فيه الانسان ، والعالم الذي يود أن يعيش فيه ، ينمي منطقاً في الأسطورة يقسم الحقيقة — كما في العهد الجديد وكما في فيدو لافلاطون — إلى حالتين مختلفتين هما الجنة والجحيم .

مرة أخرى ، تستعمل الأساطير غالباً بقصص رمزية علمية ، دينية أو أخلاقية : في المقام الأول ، تظهر هذه الأساطير لتفسر شعاراً أو قانوناً ، أو ربما تكوّن أمثلة أو حكايات رمزية توضح موقفاً أو

برهاناً معيناً ، مثل أساطير أفلاطون أو أسطورة آخيل عن جرّتي زفس في نهاية الالياذة . وبمجرد أن تسود هذه الأساطير يمكن عندئذ أن تفسر بحد ذاتها عقائدياً أو رمزياً ، بطرق عديدة ، كما هي الحال بالنسبة لجميع الأساطير المعتمدة منذ قرون . ولكن بما أن الأساطير هي قصص ، فان « ما تعنيه » هو في داخلها ، أي في تضمينات حوادثها . ولا يمكن لأي ترجمة لأي أسطورة إلى لغة تستوعب هذه المفاهيم أن تكون مساوية كلياً لمعناها . كما يمكن أن تروي الأسطورة ، وتعاد روايتها : كذلك يمكن أن تعدل أو تطور ، أو تكتشف فيها نماذج عديدة . وحياتها هي دوماً الحياة الشاعرية للقصة ، وليست الحياة الأخلاقية لحقيقة بدهية موضحة . عندما تفقد منظومة من الأساطير كامل علاقتها مع العقيدة ، فإنما تصبح أدبية صرفة ، كما هو شأن الأساطير الكلاسيكية في أوروبا المسيحية . وهذا النوع من التطور مستحيل ما لم تكن الأساطير أدبية بطبيعة بنيتها . وبما أنه لا يؤثر على بنية الأسطورة ، سواء صدق تفسيرها أم لم يصدق ، فانه لا توجد صعوبة في التحدث عن ميثولوجيا مسيحية .

لذا فان الأسطورة تقدم الحدود الرئيسية ومحيط دائرة الكون الكلامي الذي يشغله فيما بعد الأدب أيضاً . الأدب أكثر مرونة من الأسطورة ، ويملأ الكون بشكل كامل : الشاعر أو كاتب القصة قد يعملان في مناطق من الحياة البشرية تبدو بعيدة ظاهرياً عن الآلهة الوهمية والحدود القصصية الضخمة للميثولوجيا . إلا أنه في جميع الثقافات ، تختلط الميثولوجيا بشكل غير محسوس بالأدب وتتلاحم معه . الأوديسا بالنسبة إلينا عمل أدبي ، إلا أن مكانها القديم في العرف الأدبي ، وأهمية الآلهة في عملها ، وتأثيرها على الفكر الديني المتأخر في اليونان ، كلها ملامح مشتركة بين الأدب الأصلي والميثولوجيا ، وتُبين أن الفرق بينهما زمني أكثر منه بنيوي . وإن المربين يدركون الآن أن أي تعليم مفيد الأدب

يجب أن يعيد تقديم تاريخه وأن يبدأ ، منذ الطفولة الباكرة ، بالأساطير والحكايات الشعبية والخرافات .

لذلك يجب أن نتوقع وجود كثير من الأعمال الأدبية التي هي مشتقة مباشرة من أساطير معينة ، مثل قصائد دريتون وكيتس التي تدور حول أندميون ومشتقة من أسطورته . إلا أن دراسة العلاقات بين الميثولوجيا والأدب ليست محصورة بعلاقات متناظرة بنداً بنداً . في المقام الأول ، الميثولوجيا كبنية كلية ، في تحديدها لمعتقدات المجتمع الدينية وتقاليده التاريخية وتأملاته الكونية — وباختصار ، مدى تعبيره الكلامي جميعه — هي مادة الأدب ذاتها ، والشعر الرئيسي يرجع إليها باستمرار . في كل عصر ، يصعب على الشعراء ، المفكرين منهم ( إذا تذكرنا أن الشعراء يفكرون على شكل استعارات وصور ، وليس على شكل افتراضات ) والمهتمين اهتماماً عميقاً بأصل البشرية ومصيرها ورغباتها — وبأي شيء يمكن للأدب التعبير عنه ضمن حدوده الواسعة — أن يجدوا فكرة أدبية رئيسية لا تنطبق على أسطورة . وهذا هو السبب في وجود عدد ضخم من الشعر الخالق للأساطير على شكل ملاحم أو موسوعات يستعملها الكثير من الشعراء العظام . إن شاعراً يعتبر الميثولوجيا صالحة كعقيدة ، كما اعتبر دانتي وملتون المسيحية ، من الطبيعي أن يستعملها . أما الشعراء خارج هذا العرف ، فانهم يتجهون إلى ميثولوجيا أخرى توحي بما يمكن تصديقه أو ترمز إليه كما هو الحال بالنسبة للتعديلات التي أجراها كل من جوته ، فكتور هوجو ، شيلي وبيتس ، على المنظومات الميثولوجية الكلاسيكية أو السحرية .

وبشكل مشابه ، فان الأسس البنيوية للميثولوجيا ، المبنية على التشابه

---

(١) انظر ملاحظات المؤلف في نهاية الكتاب — المترجمة

والتطابق ، تصبح في الوقت المناسب ، الأسس البنيوية للأدب . وان استيعاب الدورة الطبيعية في الميثولوجيا يرمز للأسطورة اثنتين من هذه البنى ،الحركة الصاعدة التي نجدها في أساطير الربيع أو الفجر أو الميلاد وفي الزواج والبعث ، ثم الحركة النازلة في أساطير الموت والتحول أو التضحية . هذه الحركات تعود إلى الظهور في الأسس البنيوية للكوميديا والمأساة في الأدب . مرة أخرى ، نجد أن منطق الأسطورة الجدلي الذي يتخيل جنة أو سماء فوق عالمنا ، وجحيماً أو مكاناً للظلال أسفله ، يعود إلى الظهور في الأدب على شكل عالم مثالي رعوي أو رومانسي : أو عالم يعاني من الاحباط عالم التهكم والهجاء .

إذاً تتوطد العلاقة بين الأسطورة والأدب عن طريق دراسة أنواع وأعراف الأدب . لذا فان أعراف المرثاة الرعوية الموجودة في قصيدة لسيداس تربطها بفرجيل وثيوفريتس ، وبالتالي بأسطورة أدونيس . ولذا أيضاً ، فان العرف في حبكة اللقيطة ، التي هي أساس توم جونز و أولفر توست ، يعود إلى صيغ الكوميديا لدى ميناندرين ، ومن ثم إلى أوروبيد ومنها إلى أساطير أقدم منها ،أمثال العثور على موسى وبير زيوس » في النقد المعتمد على الأساطير ، عندما نتفحص الفكرة الرئيسية أو التصميم الكلي لعمل قصصي ، يجب أن نعزل ذلك الجانب من العمل القصصي الذي هو تقليدي ، ومشترك مع غيره من الأعمال الأخرى ذات الصنف الواحد . عندما نبدأ ، على سبيل المثال ، في كبرياء وهوى نرى أن قصة كهذه ، تحافظ على مزاج أو نغم معين ، لا يعقل أن تنتهي بشكل مأساوي ، ميلودرامي ، تهكمي لاذع أو رومانسي . انها تنتمي بشكل واضح إلى الصنف الذي تمثله كلمة « كوميديا » . ولا ندهش عندما نجد فيها الملامح التقليدية للكوميديا ، من حيث اشتمالها على عاشق غبي يتمتع ببعض المزايا الاقتصادية ، ويشجعه واحد من

أبويه ، ثم منافق يتكشف أمره ، وسوء تفاهم بين الشخصيات الرئيسية لا يلبث أن ينجلي ، ثم زيجات سعيدة لمن يستحقها . أما هذا الشكل التقليدي الكوميدي في كبرياء وهوى فهو أشبه بشكل السوناتا في سمفونية لموتزارت وجوده فيها لا يتسبب في أي من ميزات الرواية ولكنه يفسر بنيتها التقليدية إذا ميزناها عن بنيتها الفردية . وهكذا من الطبيعي أن يقودنا اهتمامنا الجدي ببنية كبرياء وهوى إلى دراسة الشكل الكوميدي الذي تمثله ، والذي قدمت أعرافه الملامح ذاتها ابتداء من بلوتس حتى يومنا الحاضر . هذه الأعراف بدورها تعود بنا إلى الأسطورة . وعندما نقارن الحبكة التقليدية لمسرحية لبلوتس مع الأسطورة المسيحية لابن يهدىء غضب أبيه ويخلص عروسه من الاثم ، يمكننا أن نرى أن وصف الأخيرة بكوميديا إلهية هو وصف دقيق جداً من وجهة أدبية .

وعندما نجد استعمالاً مكشوفاً للأساطير في الأدب ، أو كاتباً يحاول الإشارة إلى الأساطير التي تهمه بشكل خاص ، يجب علينا أن نعتبر ذلك دليلاً مؤكداً أو مؤيداً لدراستنا الأنواع والأعراف التي يستعملها . ان الأناني لميريديث هي قصة فتاة تنجو بشق الأنفس من الزواج برجل أناني . وتشير هذه القصة مراراً عديدة ، من خلال صورها المجازية ، إلى أشهر أسطورتين تدوران حول تقديم الفتيات كقرابين ، وهما قصتا أندروميدا وافيجينيا . مثل هذه التلميحات تكون دون معنى أو غير مفهومة إلا إذا كانت دلالة من ميريديث على إدراكه للشكل التقليدي للقصة التي يرويها . ومرة أخرى ، ما ينطبق على الأسطورة ينطبق على الشعر ، إذ أن عنصريه الرئيسين بالنسبة لمفاهيمه هما التشابه والتطابق ، واللذان يعودان إلى الظهور في اثنين من أكثر أساليب المجاز شيوعاً وهما التشبيه والاستعارة . الأدب كالميثولوجيا هو في معظم الأحيان فن التشابهات المضللة ، والتطابقات الخاطئة لذا غالباً ما نجد

شعراء ، خاصة من الشباب ، يتجهون إلى الأسطورة بسبب المجال الذي تقدمه لهم فيما يتعلق بالصور الشعرية غير المكتوبة . ولو كانت فينوس وأدونيس لشكسبير مجرد قصة حول فتاة راغبة وشاب غير راغب ، لتُركت جميع مصادر التشابه والتطابق دون استكشاف : ولكانت الصور المجازية التصورية المناسبة للموضوع الأسطوري مجرد مبالغة لا طعم لها . وهذا صحيح خاصة بالنسبة لما ندعوه بالصور المجازية المتعاطفة أي ترابط الحياة الطبيعية والبشرية :

لم تبق بالقرب منه زهرة ، حشيشة أو عشبة عطرية ، ورقة أو عشبة خبيثة . الاوارتوت من دمه فبدت كأنها تنزف معه .

أما الطرف النقيض لهذا الاستغلال المقصود للأسطورة ، فنجده في الاتجاه العام للواقعية أو الطبيعية نحو إكساب شيء شديد الشبه بتجاربنا العادية ، تماسكاً وحياة تتسم بالإبداع . مثل هذه الواقعية تبدأ عادة بتبسيط لغتها ، واسقاط العلاقات المكشوفة مع الأسطورة والتي هي دلالة على ادراك للأعراف الأدبية . وورد زورث مثلاً ، شعر أن فيتبس وفيلوميلا قد أصبحا في زمنه ، مجرد أسماء تجارية دارجة للشمس وللعندليب ، وانه من الأفضل للشعر أن يتخلى عن هذا النوع من الاشارة غير العضوية . إلا أنه تبين لووردز ورث أن نتيجة التخلي عن الأسطورة المكشوفة ، لا تعدو أن تكون إعادة تركيب للنماذج الأسطورية ذاتها بكلمات مألوفة لدينا :

الجنة وبساتين

الفردوس ، هذه الحقول المحظوظه — كتلك التي سعوا وراءها في قديم الزمن

وسط المحيط — لماذا هي

مجرد تاريخ لأشياء ارتحلت
أو مجرد قصة لشيء لم يكن ؟
فعقل الإنسان المميزّ
حين يلتحم بهذا الكون البديع . . .
بمحبة وعاطفة قدسيّه ... يجد ذلك كله
مجرد نتاج بسيط ... ليوم عاديّ

لقد دعوت هذا النوع من الاستعمال غير المباشر للأساطير في مواضع أخرى استبدالاً . أقصد بالاستبدال الأساليب التي يستعينها الكاتب ليجعل قصته ممكنة التصديق ذات حوافز منطقية أو مقبولة خلقياً — وباختصار شبيهة بالحياة . أدعوه استبدالاً لأسباب عديدة : أحدها الأمانة بالنسبة لما هو معقول . وهو ناحية من الأدب لا تؤثر إلا على المحتوى . الحياة تقدم سلسلة متصلة ، نختار منها ما يُطلق عليه جزءاً من الحياة . أما ما هو معقول فيمكن الحفاظ عليه . ولكن لا يوجد أمر سوى الموت يمكن أن تقترحه الحياة كخاتمة معقولة . وحتى مثل هذه الخاتمة المعقولة ليست بالضرورة قادرة على انجاز الشكل . فلا يلبث الكاتب الواقعي أن يجد أن متطلبات الشكل الأدبي والمحتوى المعقول في صراع دائم . وكما أن المجاز الشعري هو دوماً سخف منطقي . فان جميع الأعراف الموروثة للحبكة في الأدب هي تقريباً غير منطقية : وعدٌ متسرع يأخذه الملك على نفسه ، غيرة الزوج المخدوع ، « وعاش سعيداً إلى الأبد » كتعبير مميز لزواج قد تمّ ، والنهايات السعيدة المفبركة ببراعة في الكوميديا بشكل عام ، ثم نهايات الواقعية الحديثة المفبركة بسخرية مساوية لسابقتها — لا يوجد واحد منها مستوحى من ملاحظة للحياة أو السلوك البشري . كلها توجد فقط كأساليب لرواية القصة . الشكل الأدبي لا يمكن أن يأتي من الحياة . إنه يأتي فقط من العرف

الأدبي ، ونهائياً من الأسطورة . أما في الواقعية الجادة ، مثل روايات ترولوب ، فتكون الحبكة ، كما سبق أن ذكرنا ، معتمدة على المحاكاة الساخرة . ومن الجدير بالملاحظة أيضاً ، مقدار الطلب الشعبي على الأشكال الآتية : القصص البوليسية ، الآثار القصصية العلمية ، المسلسلات الهزلية ، والصيغ الهزلية مثل قصص ب . ج . وودهاوس . وكلها تقليدية وتتبع أسلوباً معيناً بدقة شديدة كالحكاية الشعبية نفسها . وهي أعمال منبثقة عن الخيال المجرد القادر على توحيد أشياء متباينة ، يسهل فيها التنبؤ بظهور التعرف وكأنه موضع الوقف في منتصف البيت لدى الشعر الاغسطي الثانوي .

لدى الانطلاق من هذه النقطة ، تجابهنا صعوبة الافتقار إلى أي مصطلح أدبي يماثل كلمة « ميثولوجيا » . ونجد من الصعب التفكير بالأدب على أنه نظام من الكلمات ، أو نظام مبدع موحد يمكن للنقاد دراسته ككل . لو كان لدينا مثل هذا المفهوم ، لاستطعنا أن نرى بسرعة أن الأدب جملةً يقدم إطاراً أو بيئة لكل عمل أدبي . كما تقدم الميثولوجيا المتطورة تطوراً كاملاً ، إطاراً أو بيئة لكل أسطورة من أساطيرها . بالاضافة إلى ذلك ، بما أن كلا من الميثولوجيا والأدب يشغلان ذات المكان عملياً ، إذا صح القول ، فان إطار أو بيئة كل عمل أدبي ، إذا فهمنا عرفه الأدبي ، يمكن أن يوجد في الميثولوجيا أيضاً . وإحدى الفوائد الرئيسية للنقد المعتمد على الأسطورة ، هي أنها تمكننا من فهم الموضع المماثل الذي يشغله عمل أدبي في سياق الأدب ككل .

إن وضع الأعمال الأدبية في سياق كهذا ، يعطيها بعداً انعكاسياً هاماً . ( إذا كان أحد ما قلقاً على مصير الأحكام التقييمية ، فاني أضيف أن إيجاد مثل هذا السياق يميل إلى جعل الأدب الحقيقي سامياً والمزيف مضحكاً ) . هذه الأهمية الانعكاسية ، حيث يتمسك كل عمل أدبي

باصداء جميع الأعمال الأدبية الأخرى من ذات النوع من الأدب ، ومن ثم يحزّ من مجرى بقية الأدب ومنه إلى الحياة ، غالباً ما تدعى خطأ قصة رمزية . نحصل على القصة الرمزية عندما يتصل عمل أدبي بآخر وبأسطورة بواسطة تفسير معين وليس عن طريق البنية . وهكذا فان تقدم الحاج متصلة رمزياً بالأسطورة المسيحية عن الخلاص ، وقصة هوثورن ثعبان الصدر متصلة رمزياً بثعابين أخلاقية عديدة تعود إلى سفر الخليقة . وبوتقة آرثر ميلر ، التي ذكرناها سابقاً ، تعالج محاكمات سالم للساحرات بطريقة أوحت بالماكارثية لمعظم جمهورها الأصلي . هذه الصلة بحد ذاتها رمزية . ولكن إذا بقيت البوتقة صالحة لشد جمهور المسرح إليها بعد أن تموت مسألة الماكارثية كما ماتت محاكمات سالم سابقاً ، يصبح من الواضح آن الفكرة الرئيسية في البوتقة هي فكرة ممكن استعمالها دائماً في الأدب ، وإن أي هستيريا شعبية يمكن أن تصبح موضوعاً لها . ولكن الهستيريا الشعبية هي المحتوى وليس الشكل للفكرة الرئيسية ذاتها ، والتي تنتمي إلى صنف المأساة التطهيرية أو المنتصرة . وكما يحدث دائماً في الأدب ، فان الدليل الصريح الوحيد إلى شكلها الأسطوري هو ذاك الذي يقدمه عنوانها .

وملخص ما كتب أنه أثناء التجربة المباشرة لعمل أدبي جديد نكون مدركين لاستمراره أو قدرته على التحرك في الزمن . وعندما نصبح في آن واحد أكثر ألفة معه وأكثر انفصالاً عنه ، يميل هنا العمل إلى الانقسام إلى سلسلة متقطعة من التعابير اللبقة ، وأجزاء حيّة من الصور المجازية والتشخيص المقنع ، والحوار الظريف وأمثال ذلك . وان دراسة هذه الأمور تنتمي إلى ما دعوناه بالواقعية في النقد أو التعرف المستمر ، والشعور باعادة إنتاج الحياة بشكل مركز جداً في العمل القصصي

الأدبي . إلا أنه كان يتواجد من تجربتنا الأصلية شعور بوحدة لا يستردها مثل هذا النقد . هنا ، لابد من الانتقال من نقد « النتائج » إلى ما يمكن أن ندعوه بنقد الأسباب وخاصة الأسباب الشكلية التي تشد أجزاء العمل بعضها إلى البعض الآخر . وجود هذه الوحدة وتوفرها لكل من الدراسة النقدية والتجربة المباشرة ، يُرمز إليه بالتعرف الرئيسي الذي هو نقطة تشير إلى وحدة حقيقية وليس مجرد وحدة ظاهرية من التصميم . وأما أمثال أعمال تروهوب الأدبية والتي تجذب بنوع خاص النقد الواقعي ، فغالباً ما تنتقص من قيمة مثل هذه الوسيلة أو تحاكيها بقصد التهكم . مثل هذه الأعمال تكشف عن أقصى درجة من درجات الاستبدال وأقل درجة من درجات الوعي أو العلاقة الواضحة بالأسطورة . .

مع ذلك إذا استمررنا ، في دراسة الفكرة الرئيسية ، أو الشكل الكلي للرواية ، فاننا نجد أنها تنتمي أيضاً إلى عرف أو صنف مثل الكوميديا أو المأساة . وبهذا الصنف الأدبي نصل إلى طريق مسدود ، إلا إذا أدركنا أن الأدب هو عبارة عن ميثولوجيا معادة البناء ، وأن أسسه البنائية مستمدة من أسس الأسطورة . عندها نرى أن الأدب يتواجد في بيئة معقدة بينما تتواجد الميثولوجيا في بيئة أبسط منها . ألا وهي كتلة كاملة من الخلق الكلامي . في الأدب ، كل ما له شكل يكون شكله أسطورياً ، ويقودنا إلى مركز نظام الكلمات . وكما ندرس المنهج الواقعي في النقد أي فَنّ مزج الأدب بالحياة . والكلمات بالأشياء ، فان النقد المعتمد على الأسطورة ، يجذبنا بعيداً نحو كون أدبي مستقل ، متمتع باكتفاء ذاتي . لكن الأسطورة ، كما قلنا في البداية ، تعني أموراً كثيرة غير البنية الأدبية وعلى هذا فان عالم الكلمات ليس مستقلاً ذاتياً أو مكتفياً بذاته رغم كل شيء .

* * *

# الطبيعة وهومروس

في الجزء الأول من مقالة في النقد يعالج بوب مبدأ نقدياً ومجموعة من الحقائق النقدية . المبدأ يقول أن العمل الفني هو محاكاة للطبيعة . أما الحقائق فتتعامل على أساس اخضاعها للمبدأ . وطريقة النقاش تدل على صدورها من شاب ، حتى لو افترضنا أن بوب كان شاباً ناضجاً قبل الأوان بشكل لا يصدق . حقاً إن الشاعر يلاحظ أعرافاً أدبية معينة ، ولكن هذه الأعراف لا تعدو أن تكون طبيعة ذات منهج . وحقاً إن الشاعر يعمل بصفة عقلية معينة يدعوها بوب ظُرفاً ، ولكن الظرف ما هو إلا الطبيعة مكسوة بطريقة تظهر مزاياها . وفوق كل شي ، القصيدة هي في الحقيقة محاكاة للقصائد الأخرى . فمن الممكن أن يكون فرجيل قد حاكى الطبيعة ، ولكن من المؤكد أنه حاكى هومروس . هذه الحقيقة البارزة في عنادها ، يجب أن نحاول معها محاولة جاهدة قبل أن تصبح على مستوى واحد مع المبدأ :

عندما صمم الشاب مارو لأول مرة في عقله الفَتِيّ
عملاً يصمد أكثر من روما الخالدة ،
بدا أسمى من أن يطوله قانون الناقد ،
ومن غير ينابيع الطبيعة سخر أن يستقي :
ولكن بعد أن تفحّص كل جزء ؛
وجد الطبيعة وهومروس شيئاً واحداً .

إن الرأي التقليدي بالنسبة لعلاقة الفن بالطبيعة ، كما وضحه أرسطو ، ووسعه مدرسو البلاغة الكلاسيكيون المتأخرون ، وطورته المسيحية ، يحتفظ بفارق مميز بينهما هو أقل وضوحاً لدى بوب.بالنسبة لهذا الرأي . يوجد مستويان في الطبيعة . المستوى الأدنى وهو الحياة الجسدية العادية ، والتي هي « واقعه في الخطيئة » لا هوتياً ، والمستوى الاعلى وهو النظام المصادق عليه سماوياً ، والموجود في جنات عدن قبل الوقوع في الخطيئة. والمنعكس في الاسطورة الكلاسيكية والبويثيه Boethian عن العصر الذهبي . نستطيع الوصول إلى هذا العالم الاعلى عن طريق العلم ، وإطاعة القانون وسلوك طريق الفضيلة ؛ أو كما قال الاليزابيثيون ، باضافة التهذيب إلى الطبيعة . العالم الأعلى هو عالم « الفن» ومع أن الفن يمكن أن يمثل بمختلف الأمور المدهشة ، مثل السحر في العاصفة ، أو تطعيم شجرة في حكاية الشتاء ، فانه عادة يظل شاملاً لما نعنيه بالفن . والسفر ،رغم كل المدافعين عنه في عصر النهضة ، هو واحد من أهم الوسائل التعليمية والتجريدية التي تقودنا إلى عالم الفن . عندما يقول سدني « عالم ( الطبيعة) نحاسي ، والشعراء فقط هم اللذين يلدون عالماً من ذهب . » فانه يعني بالطبيعة العالم العادي أو العالم الواقع في الخطيئة . وعندما يقول أن الفن « ينمي في الواقع طبيعة ثانية » فانه يعني أن المستوى الأعلى هو أيضاً داخل النظام الطبيعي ، كما قال بيرك فيما بعد « الفن هو طبيعة الانسان . » الانسان المتعلم الفاضل هو طبيعي كالحيوان ، لكنه يعيش في عالم ذي طبيعة بشرية على وجه التخصيص ، وحيث تكون الطيبة الاخلاقية أمراً طبيعياً . وهكذا ففي كومَس تَصْرِف السيدة نهائياً حجة كومس بأن طهارتها غير طبيعية بقولها ان الطبيعة « تعمد توفيرها لمن هم طيبون فقط.» هذا المفهوم في الفن على أنه غير « اصطناعي » بالمعنى الحديث ولكنه مطابق للطبيعة المعتبرة كنظام مفهوم أخلاقياً هو أساس حجة بوب

الموجزة الفن بحد ذاته هو الطبيعة ، كما يقول بولكسينز في حكاية الشتاء .

كذلك يقسم المستويان المذكوران إلى أربعة أقسام أخرى . المستوى الأدنى يحوي في قاعدته عالم الرذيلة والانحلال الاخلاقي ، والذي ، اذا تكلمنا بدقة ، هو عالم غير طبيعي . مع أنه يبدو غالباً عبارة عن تكثيف للطبيعة العادية ، مثال ذلك ما يفعله في كومَس أما العالم العادي المادي فوقه ، أي الطبيعة التي تضم الحيوان والنبات ، فهو عالم محايد أخلاقياً ، ولذا فهو ليس بمكان راحة للانسان . الانسان موجود في هذه الطبيعة ولكنه ليس منها يجب عليه إما أن ينزل إلى الأسفل إلى الاثم ، أو يصعد إلى الأعلى ، إلى العالم البشري اللائق . أما المستوى العلوي فيوجد فوقه نظام فو قطبيعي يعمل ضمنه كتنظيم للنعمة الإلهية والقدر والخلاص . هذا العالم الفوقطبيعي غالباً ما يرتبط كما في القصيدة الغنائية عن مولد المسيح ، Narivity Ode ، بالعالم الذي فوق القمر بالكواكب السيارة التي لا تتغير ولا تتلف ، وبالطبع ، حتى هذا العالم ، لا يزال في إطار الطبيعة ، وعلاقته بعالم وجود الله الحقيقي هو أمر رمزي فقط . إلا أن الرمز الأعلى عن طريق « السماء » الأدنى كان أمراً تقليدياً طيلة الفترة المسيحية : والفقرة الأخيرة من الأناشيد التحولية latabilitic Cantoes لسبنسر هي مثال انكليزي مألوف .

يمكن ايضا اعتبار العوالم الأربعة متحدة المركز كما هي في دانتي حيث جهنم هي مركز الأرض ، والجنة هي عالم الكواكب المحيطة ، والمطهر — عالم التعليم الخلقي الذي تتحرك فيه إلى الأعلى ، إلى طبيعتنا الأصلية غير الواقعة في الاثم ، إلى جنة عدن — يملأ الفراغ بين العالم العادي والجنه . وهكذا ففي صيغته في القرون الوسطى وفي عصر النهضة ، ينتمي الفن

بما فيه الشعر إلى عالم خاص به ، عالم من وجهة نظر واحدة على الأقل، أكبر من الطبيعة العادية ، التي يحويها ويفهمها من جميع نواحيها . اذا دارت جنة دانتي دوران القمر ، فانها تشكل كرة تحوي العالم المأهول. وكلمة أكبر هي مجاز مادي . وكان هذا المجاز بالتأكيد أسهل فهماً عندما قدم الكون البطليموسي التناظرات المادية له ، والتي توفرها قصيدة دانتي. ونتيجة لتلهف بوب إلى إحالة كل شيء إلى الطبيعة ، نستطيع أن نفهم الاتجاه اللاحق إلى اعتبار الفن دائرة تخصصية أو نتيجة ثانوية للطبيعة ، قابعة دون استقرار في وسط الطبيعة ومحاولة أن تستمد التأييد من حوارها . وبما أنه يبدو لنا أكثر وضوحاً مما كان لبوب ، أن الطبيعة «أكبر » من عالم الفن ، فاننا يجب أن نرجع إلى التمييز الرئيسي الذي بنى عليه جميع النقد الأدبي ، وعلى الأقل من وجهة تاريخية .

في جمهورية أفلاطون ثمة أربعة مستويات مختلفة ولكنها متعلقة بعضها بالبعض الآخر على نحو ذي مغزى . هناك قسمان رئيسيان، العالم المثالي أو المفهوم ، والعالم المادي أو الموضوعي . وفي المستوى العلوي من العالم المفهوم ، يوجد نوس أي معرفة الحقيقة حيث يتحد الشكل الذاتي أو الروح البشرية مع الشكل الموضوعي أو الفكرة . اسفله توجد ديانويا ، أي الاطلاع على الحقيقة ، من النوع الذي تعطينا إياه مادة الرياضيات . وأسفل هذا ، من المستوى العلوي من القسم الأدنى يوجد بستس ، أو معرفة العالم المادي ، معرفة القوى التي أعد الجسد البشري لاستلامها . وفي الأسفل توجد أكاسيا أو الرأي وهو الاطلاع على العالم المادي ، الذي علاقته بيستس تماثل علاقة ديانويا بنوس . المستويات الثلاثة الأولى تماثل تقريباً التشابه بين المنطق والارادة والرغبة الموجودة في الذهن ، وبين الحاكم والحارس والحرفي في الدولة العادلة التي تدور حولها الخطة الكاملة للجمهورية . أكاسيا مطابقة لعمل الفنان الذي يحاكي

العالم المادي ، ومع أنها ليست بالضرورة مخطئة في حد ذاتها ، فانها مصدر كامن للخطأ ، وغير ضرورية في الدولة العادلة .

إن معادلة الفن بأكاسيا هو مجرد أمر ضمني في الجمهورية . فمن الواضح أن سقراط يعني أن تكون حجته عن الشعراء غير نهائية . أو ربما متناقضة ظاهرياً . دع الشعراء ، والمدافعين عنهم ، يقول سقراط يدحضون هذه الحجة إذا استطاعوا ، وستصغى إليهم باحترام . أما أفلاطون نفسه ، فانه في محاورات أخرى ، يمنح الفن الذي يوافق عليه عليه تقديراً أكبر بكثير . وقد كان أثر أفلاطون أقوى ما يكون بالنسبة لشيلي وأمثاله ممن طالبوا بأقصى ما يمكن من أجل فنهم . إلا أن الفن الذي يوافق عليه أفلاطون ، في كلمانه ، لا يكاد يكون محاكاة للطبيعة على الاطلاق . وإذا أردنا أن نحتفظ بمفهوم المحاكاة ، فان الجواب الوحيد على حجة الجمهورية هو الذي جعلته قواعد نظم الشعر Poetics لأرسطو ممكناً . إن علاقة الفن بالطبيعة ليست علاقة خارجية كتلك التي بين إعادة الانتاج والنموذج ، ولكنها علاقة داخلية كتلك التي بين الشكل والمحتوى . ان الفن لا يعكس الطبيعة ، إنه يحتوي الطبيعة ، إذ أن جوهر المحتوى هو أن يُحْتَوى . لذا فان الفن ، ليس بأقل من الرياضيات . إنه في مصطلح افلاطون ، أسلوب من أساليب ديانويا على الأقل ، وليس من أساليب أكاسيا . ودون شك ، الطبيعة هي بيئة الفن بالإضافة إلى كونها محتواه . وبالنسبة لهذا الأمر ، ستبقى دائماً خارجه عنه . وهذا هو السبب الذي استخدم من أجله مجاز المرآة بتكرار لإيضاح هذه العلاقة . ولكن البديهية الحتمية القائلة اننا طيلة حديثنا عن الفن ، تكون الطبيعة داخِلَهُ باعتبارها محتواة ، وليست خارجة عنه باعتبارها مثلاً يُحتَذى ، سبق وأن وضعها لونجاينوس نهائياً في مفكرة الناقد عندما لم يعرف « السمو » بالحجم بل بالمقدرة الفكرية التي تتذوق

اتساع الطبيعة ، وفي التعبير الدارج والمعبّر « تستوعبها » . وهكذا فان الفن ، على النقيض من أليس ، طبيعي كالحياة ، ولكنه أكبر منها مرتين :

ما الذي رآه هؤلاء الكتاب ، أشباه الآلهة ، الذين يهدفون من عملهم إلى الأعظم ويهملون الدقة في كل تفصيل . هذا هو ما رأوه من بين العديد من الامور الأخرى ؛ لقد قضت الطبيعة أن لا يكون الانسان مخلوقاً مهيض الجناح أو حقيراً ، عندما أخرجتنا إلى هذه الحياة وإلى الكون بأجمعه وكأننا في احتفال كبير ، كي نشاهد أداءها بكامله ، وأكثر ممثليها طموحاً. لقد غرست على الفور ، في أرواحنا ، حباً لا يقاوم لكل ما هو عظيم وأكثر ألوهية منا ، وهذا هو السبب الذي من أجله لا يستطيع الكون بأجمعه أن يقدم مجالاً كافياً لقدرة الانسان على التأمل والتفكير . ولذا فان أفكاره غالباً ما تتجاوز حدود العالم المحيط بنا ( ترجمة ج . م . ا . غروب ، مكتبة الفنون الحرة ، ص ٤٧٠ ) .

لسنا معنيين هنا بما طرأ من تعديل فيما بعد على علاقة الفن بالطبيعة. كل ما يهمنا هو الاضطرابات النقدية التي طرأت نتيجة الاعتقاد أن الفن يتشكل عن طريق محتواه . إن مصطلحات الطبيعة ، الحياة ، الحقيقة ، التجارب ، هي مصطلحات قابلة للتبادل في اللغة البدائية للنقد : إنها جميعاً مرادفات للمحتوى . لذا فان الحياة أو التجارب لا يمكن أن تكون السبب الشكلي للفن . كما أن الدافع إلى إكساب شيءٍ ما شكلاً أدبياً ، لا يمكن أنْ يأتي إلا من اتصال مسبق مع الأدب . فأشكال الأدب لا يمكن أن توجد خارج الأدب ، ومقدرة الكاتب التقنية ، وقدرته على

تركيب شكل أدبي ، تعتمد على دراسته الأدبية أكثر من أي عامل آخر – وهذه نقطة على جانب من الأهمية بالنسبة الجامعات التي تعلم مقررات فن الكتابة . وبالطبع ، ربما تقدم التجارب شيئاً ذا شبه عرضي بشكل أدبي – والنقد الأدبي ، في الواقع في أمس الحاجة إلى مصطلح مماثل لكلمة « Picturesque » أي « مثير للصور الذهنية » على غرار كلمة « literatesque » مثلاً التي اقترحها ماغوث . وبما أننا نفتقر إلى مثل هذا المصطلح فاننا سنعبر عن الفكرة بشكل غامض جداً : إذا قتل رجل في الشارع بحادث سيارة ، فان مشاهدته تجربة مخيفة ولكنها ليست « مأساة » أكثر منها رواية أو ملحمة . كل كاتب هو رقيب دائم على التجارب التي تبدو مشتملة على قصة أو قصيدة ، ولكن القصة أو القصيدة ليست موجودة في هذه التجارب . إنها موجودة في سيطرة الكاتب على العرف الأدبي وقدرته على جعل التجربة مشابهة له .

عندما سُئل هنري جيمس عن الدور الذي تلعبه التجارب في الكتابة اكتفى بالقول أن الكاتب يجب أن يكون من النوع الذي لا تضيع منه تجربة ، أي أن تكون لديه معرفة تقنية بالأدب كافية لأن تجعله يمتص تجاربه دوماً من الأشكال والاعراف الأدبية مثل هذه البديهيه لا تثير الجدل على الاطلاق . إلا أن الكثير من العجب قد نجم عن استعمال مصطلحات المحتوى كمجاز للشكل فلو كنا في سبيل فحص كراريس فنانَيْن ووجدنا أن « ب » يجذبنا أكثر من « أ » لامكننا القول إن : « أ » ميت وفاقد الحيوية ، أما رسومات « ب » فمليئة بالحياة : أو أن « أ » جامد ويفتقر إلى الوحي ، بينما « ب » ذو خيال متوقد : أو أن « أ » لا يفكر إلا برسمه ، بينما ينظر « ب » إلى موضوعه . ولكن كل هذه الأمور ثانوية ومبررات للقول ان « ب » يرسم أفضل من « أ » .

إذا كان رسمه أفضل فان اتقانه للرسم هو الحقيقة الرئيسية ، وليست علاقته بالحياة أو الخيال أو الطبيعة التي هي كلها مجرد تخمينات اعتباطية.

إن النقاد الذين يؤكدون على محاكاة الطبيعة عادة يحترمون الأعراف. والنقاد الذين يؤكدون على « الاصالة » مثل إدوارد يونغ ، عادة يفضلون الكلام عن الشاعر كمُلْهَم أو مبدع . ولكن مهما كانت الطريقة التي نفكر فيها بالنسبة للعملية الشعرية ، فان هدفها انتاج عضو جديد ينتمي إلى صنف من الأشياء ندعوه قصائد أو روايات أو مسرحيات ، كل منها موجود مسبقاً . وعندما يولد طفل جديد يكون والداه فخوريْن بحداثته . قد يتكلمان عنه وكأنه فريد من نوعه . ولكن مصدر فخرهما هو أنه مميّز . كانسان ، ويخضع لعرف معين . المبدأ ذاته يصدق عندما نصف عملاً فنياً جديداً « بالابتكار » . في الأدب ، كما هو في الحياة، الجديد لأنه مخالف للأعراف ، هو شيء رهيب ، كما أصر على ذلك النقاد بشكل متواصل ابتداء من هوراس ومن جاء بعده — تعابير مثل أصيل وملهم هي أحكام تقييمية . وإن موقفي بالنسبة لدور الاحكام التقييميه قد يحث بكثرة غالباً ما أسيء فهمه . ويمكنني أن ألخصه هنا في أربع نقاط (١) كل حكم تقييمي يحتوي على حكم تصنيفي سابق ، إذ أننا ، كما هو واضح ، لا نستطيع أن نتبين جودة الشيء إلا إذا عرفنا ما هو .(٢) السبب في عدم كفاية الاحكام التقييمية يعود غالباً إلى المعرفة غير الكافية بأصناف الأدب . (٣) الأحكام التصنيفية تعتمدعلى معرفة يمكن تعلمها والاستزاده منها بشكل ثابت . فالأحكام التقييميه تعتمد على مهارة تكتسب فقط عن المعرفة التي في حوزتنا . (٤) لذا ، فالمعرفة ، أو العلم ، تسبق الاحكام التقييمية ، وتصحح منظورها بشكل متواصل ، وتملك دوماً القوة على نقضها ، بينما يؤدي وضع المعرفة في مرتبة أدنى من الأحكام التقييمية ، إلى حذلقات مستحيله . وان حكم

رايمر التقييمي لمسرحية عطيل بأنها لاشيء سوى مهزلة دموية ، لا يعتبر نقداً سيئاً . إنه نقد منطقي معتمد على علم محدود .

يبدو من الصعب على العقل الحديث أن يستوعب مفهوم مسبب شكلي يتبع معظم ماهو ناتج عنه . إن المسبب الفعال لقصيدة ما قد يكون الشاعر . أما مسببها المادي فقد يكون الطبيعة ، الحياة ، الحقيقة ، التجارب أو أي شيء خاضع للتشكيل . ولكن مسببها الشكلي ، الشكل الأدبي نفسه ، هو داخل الشعر ، باعتباره كتلة من الأشكال والأصناف ترتبط بها كل قصيدة جديدة في مكان ما ، وليس مجرد مجموعة من القصائد . ولقد زاد من صعوبة فهم هذا الأمر طبعاً ، قانون حقوق الطبع وما يوحيه من التناظر الزائف بين الكتابة وأشكال التسويق الأخرى . وفي كتاب يونغ تخمينات حول الانشاء الأصيل ، الذي سبق وأن نوهنا عنه . نستطيع أن نرى تشابهاً غامضاً ذا روح تجاربه ، يأخذ في التشكل بين الكاتب الأصيل والمقاول ، وبين المنتحل لآراء غيره والعامل المجرد . وعندما يأتي يونغ إلى الحقيقة الراسخة عن محاكاة الشعراء لقصائد سابقة فانه يميز ( من حيث الأصل البلاغي ، راجعاً إلى لونجانيوس ) بين القصيدة ومؤلفها : ألمبدع الحقيقي ، حسب قوله ، يحاكي هومروس ولا يحاكي الإلياذه ، والقصيدة يُفترض بها أن تكون حاصلاً ثانوياً للشخصية . ولكن شخصية الشاعر ، إما أن تكون غير متعلقة بعمله أو تكون جزءاً من عرف هذا العمل . ثمة شاعران رومانسيان يملكان شخصية جديرة بالملاحظة هما بايرون ولاندور . شخصية لاندور ليست متكاملة مع شعره : فهي مختلفة إلى درجة أوحت بنظرية ييتس عن القناع أو الشخصية الشعرية كنقيض للشخصية الحقيقية ، وبذا فان شخصيته بقيت بصفتها تحفة سيرية فقط . أما بالنسبة لبايرون ، فشخصيته مبيّته

في شعره ، إذا صح القول . وهذا يعني أن شخصية بايرون لها أهمية شعرية لأنها تعمل وفق ، عرف أدبي . وتوافُقُ شخصية شعرية مع النموذج الأصلي القصصي هو قديم قدم هومروس ( فالشاعر الضرير الاسطوري يأتينا ، كما يبدو ، من شخصية ديمودوكس لدى هومروس ) وهو جديد بما يكفي ليعلل الاعجاب الذي يقارب العبادة بشخصية سكوت فكر جيراند في وقتنا الحاضر .

ثمة شكل آخر من الخلط بين التجربة الأدبية والشخصية يمكن التعرف عليه بطريقة أسهل ، مع أن مصادره هي أصعب تعريفاً : وهو الخلط بين الامانة الأدبية والشخصية . إذا كان شاعر ما عاشقاً حقاً فربما تهجره الهة الشعر : وإذا كان من شعراء شعر القصور (١) الغرامي Courtly Love ويكتب قصائد موجهة إلى دوقة كهلة سريعة الغضب معلماً إياها أنه عبدها المطيع مدى الحياة ، وأن عينيها قد أصابتاه بسهم كيوبيد دون أمل في العلاج ، وأنه حتماً سيموت إذا لم تمنحه من فضلها — كل ذلك يعني ، بلغة الامانة الشخصية ، انه يريد أن يعمل في تدريس أولادها — إلى درجة أنه قد يندفع بطلاقة عاطفية . إذ ليست تجربة الوقوع في الحب هي التي تطلق فيضانات من العاطفة الشعرية ، إنما هي ممارسة كتابة قصائد الحب . وغالباً ما يتعدى بعض الهواة المتحمسين على النقد الشكسبيري بالبرهنة على أن شكسبير كان حتماً محامياً أو جندياً بسبب قدرته على التكلم في القانون أو الجندية بهذه الثقة : وقد توجد كتب في مكان ما تبرهن على أنه حتماً كان مجرماً لاستطاعته

---

(١) نوع من الشعر انتشر في انكلترا في القرنين الخامس عشر والسادس عشر ومقترن بالطبقة الارستقراطية . والشاعر يشكو فيه من قسوة محبوبته ومن معاناته في سبيلها ثم يتغنى بجمالها الأخاذ . أوجد هذا النوع من الشعر بترارك الايطالي ونقله عنه الشعراء الانكليز — المترجمه

كتابة ما كبث أو أنه حتماً قد ذهب إلى إيطاليا متنكراً وقضى سنوات كأمير في عصر النهضة حتى استطاع أن يفهم بهذا القدر سيكولوجية الملوك . هنا أيضاً نرى أن ما هو بحد ذاته ، مغالطة بدائية غالباً ما يعمل من وراء ستار من النقد الأكثر صقلاً .

وعلى سبيل المثال : واحد من المصادر الرئيسية لهذا الخلط هو كون المجاهرة بالأمانة الشخصية هي في حد ذاتها عرف أدبي . ربما يكون شاعر حب القصور قد استلهم وحيه بطريقة غير مباشرة ، ولكن الشيء الواحد الذي لابد أن ينقله حتماً من مصادره هو الافادة بأن جميع سابقيه قد جلبوا عواطفهم من الكتب ، إلا هو فانه يعني حقاً ما يقوله. القصيدة السونيته الأولى عن أستروفيل وستيلا تنتهي بالبيت التالي :

«أيها الأبله – قالت لي إلهه الشعر . انظر داخل قلبك واكتب . »

مما يعني ، تبعاً لسيرة حياة سدني ، أنه كان ينظر داخل قلب بترارك وفي السونيته الخامسة عشرة يضحك سدني ممن دونه ، هكذا :

أنتم يا من تنشدون ويلات بترارك المنقرضة منذ عهد بعيد
بتنهدات حديثة الولادة وظُرف مؤقلم .
انكم تخطئون في أساليبكم

لكنه في موضع يسمح له أن يقول هذا ، ليس لأنه يقوم بشيء مختلف بل لأنه يقوم بالشيء ذاته بشكل أفضل . كل هذه الأمور ربما نسلم بها بسهولة ، إذ أن أعراف حب القصور بعيدة بما يكفي للتعرف عليها كأعراف . ولكن عندما يعلمنا ووردز ورث في مقدماته وفي قصائده الغنائيه أنه يدع الطبيعة والتجربة تكون معلمته ، فانه يستعمل بالضبط ، ذات العرف في المجاهرة بالأمانه الشخصية ذاك الذي يستعمله سدني . ربما صدقه هو نفسه ، وربما صدق سدني نفسه ، ولكن لا يوجد

أي سبب يدعو نسبة كبيرة من قرائه أن يصدقه . الأمانه الشخصية لدى الشاعر هي كالفضيله لدى أمير ماكيا فيلي . حقيقتها ليست ذات أهمية ولكن ظهورها قد يكون كذلك .

بما أن الأعمال الأدبية تشكل مجتمعاً كلامياً ، وبما أن أشكال الأدب لا يمكن أن تشتق إلا من أشكال أدبية أخرى ، فان الأدب يعتمد على الاشارة الضمنية ، ولا تكون هذه الاشارة عرضية أو خارجية بل أساسية وداخلية . ولنبدأ بمثال بسيط : قصيدة تشسترتون الحمار . بعد أن تصف هذه القصيدة المظهر البشع والحياة التعسة لهذا الحيوان تنتهي بهذه الرباعية :

بلهاء أنتم ! أما أنا فقد استمتعت بوقتي
كانت ساعةً حلوةً بعيدةً شرسه :
صراخها يضج في أذني
والنخيل يُعَشِّر قدمي

إن الاشارة الضمنية إلى أول أحد (١) للسّعفَ ليس أمراً عرضياً بالنسبة للقصيدة : إنه الهدف الكلي للقصيدة : وهو مرة أخرى سببها الشكلي . الكتاب المقدس ، طبعاً ، بالإضافة إلى الأدب هو أمر أساسي بالنسبة لأشياء كثيرة في تجاربنا ، ولكنّ إشارة أدبية مجردة يمكن أن تلعب دوراً اعلامياً مساوياً ، كما تفعل الإشارة إلى أغا ممنون في نهاية سوينبي بين العنادل للشاعر إليوت أو في قصيدة ليدا للشاعر ييتس . أغاممنون واحد من الآباء المؤسسين لمجتمعنا الأدبي : وهذا ما يجعل الإشارة إليه تثير وراءها سلطة التراث الأدبي بكامله . ومن الممكن أن ننقل هذا المبدأ نفسه خطوة إلى الامام . عندما يكتب بايرون :

---

(١) أحد السعف : يوم الأحد الذي يسبق الفصح وفيه تحيى ذكرى دخول المسيح ظافراً إلى بيت المقدس حيث نثر على طريقه سعف النخل – المترجمه

الجبل يشرف على مراثون

ومراثون تشرف على البحر

فانه يذكرنا بلونجاينوس وتعليقه على خطاب لديموستينز حيث يقول إن الخطيب « يحول ما هو أساساً حجة إلى نص عاطفي ، في منتهى العظمة » وذلك باشارته إلى مراثون . صحيح أن كلاً من ديموستينز وبايرون يتكلم عن حرية اليونان . ولكن مراثون تحمل لنا هذه الرَّنة المثيرة لأنها معركة ذات أهمية أدبية . عندما تصبح الحوادث تاريخية ، فانها تختفي في الكتب ، وتمتصها أعراف الكتب . وبمرور الوقت ، تصبح التعاليم التاريخية أكثر غموضاً ، وعندها تستطيع الحوادث التي لها روابط شاعرية تقليدية فقط ، ان تنقل السحر المثير لاسم عظيم . عندما قال لنكولن عن أبطال غيتسبرج : «لن يلحظ العالم إلاقليلاً ولن يتذكر طويلاً ما نقوله هنا، ولكنه لن ينس أبداً ما فعلوه هنا، » فانه كان يستعمل واحداً من أقدم الاعراف الأدبية في هذا المضمار ، ذلك المسمى ذروة التواضع ، والذي هو أقدم حتى من المجاهرة بالأمانه . من وجهة بلاغية كان مصيباً باستعماله هذا العرف ؛ ولكن ما قاله ليس صحيحاً : يكاد يكون من المستحيل أن نتذكر أسماء وتواريخ المعارك إلا اذا كان هناك سبب أدبي لهذا التذكر . . واذا استطاع اسم « غيتسبرج » أن يثير مشاعر قوية لدينا عندما يصبح بعيداً عنا بعدنا عن مراثون ، فانه سيفعل ذلك بسبب ما بدأه من عرف أدبي في خطبة لنكولن .

لا أنكر حقيقة الشعور بما هو غير متوقع ، وبما هو مروّع أو بما هو جديد جذرياً لدى الكاتب المبدع ، ولكن الاختلاف بين الكاتب الأصيل والكاتب المقلّد لا يحتاج إلى اعادة بيان ، وذلك استناداً إلى كون الكاتب الأصيل مقلداً على صعيد أعمق . ثمة نواحٍ عديدة في

موضوع الاصالة في الأدب ، لكن لدي مكاناً لبحث ناحية واحدة منها فقط .

لا يوجد بدائيون اليوم ، ولا طريقة لتعقب أصل الدافع إلى وضع الأشياء في شكل أدبي . غير أن كل واحد منا يعيش على اتصال مستمر مع الكلمات . جزء كبير من هذا الاتصال هو مع كلمات تستعمل للوصف ، أي لايصال المعلومات أو ما شابه ذلك . ولكن ما يتبقى من هذا الاتصال مع الكلمات يستعمل للتسلية بمعناها الواسع . بالنسبة للميالين للأدب ، فان جزءاً كبيراً من هذا الاتصال أو معظمه يكون مع الأدب ، في الأشكال التقليدية للكتب والمسرحيات . أما بالنسبة للأشخاص الذين لا يملكون ذوقاً أدبياً ثابتاً ، فان هذا الاتصال يأخذ أشكالاً أدبية فرعية : قراءة المجلات الهزلية ، مشاهدة التلفزيون ، السهر على قراءة القصص البوليسية ، الاصغاء إلى القصص المضحكة ، النرثرة وما شابهها . ومهما كانت مثل هذه التجربة مثقلة بأكداس من الصيغ التجارية في زمننا الحاضر ، فانها عبارة عن استسرار للتجربة الأدبية الشعبية في الزمن الماضي . وأعنى بالأدب الشعبي تقريباً التجربة الحرفية المبدعة لهؤلاء الذين لا يملكون اهتماماً أو ممارسة أدبية معينة . الشعبي ، في هذا المعنى هو البدائي المعاصر ، ويميل إلى أن يكون بدائياً مع مرور الوقت . معظمه من سقط المتاع ، رغم أنه في بعض الأحيان يمكن لعمل أدبي أن يصبح شعبياً بمعنى أن يوفر لغير الممارس مفتاحاً للتجربة المبدعة : هكلبري فن Tluckleberry Finn وبعض روايات ديكنز هي أمثلة من القرن التاسع عشر ، وفي المجتمعات الأبسط يتكون معظم الأدب الشعبي من الاغاني الشعبية ، الأساطير ، الحكايات الشعبية وأشكال مشابهة تستمر حتى وقتنا الحاضر متوارية تحت أقنعة معروفة ، خاصة أغاني الأطفال وحكايات الجن .

غالباً ما يصبح الأدب تقليدياً بشكل سطحي أو غير عضوي . ويحدث هذا دوماً عندما ينصاغ الأدب لارادة الجدل الضيق الصادر عن النخبة المثقفة المنتمية إلى طبقة رفيعة الثقافة ولكنها فاقدة لتأثيرها الاجتماعي فالمسرحية في الفترة المتأخرة للمسرح الشارلي (١) الخاص قد نزعت إلى تضييق نطاق جاذبيتها بهذه الطريقة ، إلى أن اكتسحتها عام ١٦٤٢ ثورة اجتماعية بدت مماثلة بشكل غريب لانهيار داخلي في الحيوية . . الكاتب المبدع في مثل هذا الموقف قد يقوم بشيء تصفه النخبه بالسوقية، بينما يحييه الجيل اللاحق معتبراً إياه انصرافاً عن العرف الأدبي واتجاهاً نحو التجربة . وهكذا ففي نهاية القرن الثامن عشر ، وبوجود شعراء عديدين يرتبون بمختلف الطرق الممكنة ما يدعوه كاوبر ب « ويلات العندليب الآليه » تأتي أغاني في البراءة . والقصائد الغنائية لووردزورت كنسمة من الهواء الطلق . وهذا يفسر سرعة قبولنا لقول ورردزورت انه يتجاهل نماذج الكتب ويقوم باتصال مباشر مع الحياة . كالعاده ، هذا القول مبسط بشكل مبالغ فيه . ما فعله كل من بليك ووردزورث هو إيجاد سلسله جديدة من الاصداء الأدبية . إذ بينوا فجأة أن القصائد التذكارية وقصائد الحدود الغنائية ، وحكايات الأطفال كلها تحوي في صيغها المقتضبة طاقة لا نحلم بها .

من الصعب التفكير بأي تطوير جديد أو مفاجيء في الأدب . لم يمنح شباشب زجاجية ، وعربات من قرع ، لسندريلا أدنى من المستوى الأدبي . وأوضح مثل على ذاك هو المسرحية الاليزابيثية الشعبية التي هي زهرة وثمرة ما بلنزه كارْليل وغلابثورن . ومهما كان الفرق بين الملك لير والملك كامبسيز ، فمن غير المحتمل أن يكون شكسبير

---

(١) منسوب إلى شارل الأول وشارل الثاني ملكي انكلترة – المترجمة

قد توصل إلى الملك لير لو لم يكن على درجة من الحصافة تمكنه من رؤية الامكانات الأدبية في الملك كامبسيز ، والتي لم يرها من معاصريه من هم أرفع ثقافة منه . وتتضح هذه الحصافة العملية ذاتها في استغلاله صيغ الرومانسية البدائية وارتجالات الممثلين في كوميديا الفن Commedia dell arte في فترته الأخيرة .

يؤثر المبدأ نفسه على نواح عديدة من الأدب الحديث . إنني لا أفكر ، مثلاً ، باهتمام ييتس بأساطير وخرافات الفلاحين الارلنديين ، الذي هو نوع عادي من الاهتمام بالتجربة الأدبية الشعبية : إنما أفكر باستغلال ييتس ثقافة دونية حقيرة تملكها . الطبقة الوسطى السفلى في غولس Ulysses . وفي استعماله نوعاً من الأدب المستتر لا يقل قذارة عن سابقه ، وفي مصطلحات أودن Auder الشعرية الصحفية ، وفي الطريقة التي تأثرت بها المسرحية التجريبية بأنماط بدائية ومهجورة من المسرحية الشعبية ، ابتداء من سونتي أغونستس وانتهاء بمسرحية في انتظار غودو Waiting for Godot . والثانية منهما بالطبع لا تعدو أن تكون فصلاً متجمداً من مسرحية هزلية . وقد تكلم غراهام غرين باحتقار شديد عن « كتب تقرؤها بينما تنتظر الباص » . ولكن مثل هذه « الكتب الترفيهية » على شاكلة صخرة برايتون و وزارة الخوف ما هي إلا بالضبط تطورات أدبية ليصنع هذه الكتب ذاتها . وحيثما نتجه في الأدب فالقصة ذاتها : كل اتصال جديد مع « الحياة » يتضمن إعادة تشكيل للعرف الأدبي . ومحاولة ووردزورث » اختيار الحوادث والأوضاع من الحياة العامة . . . بقدر الامكان في لغة يستعملها

---

(١) نوع من الكوميديا الا يطالية التي عرفت بين القرنين السادس عشر والثامن عشر. وكان يدرب ممثلوها على ارتجال الحوار في حبكة مكتوبة تدور حول مواقف قياسية وشخصيات مألوفة — المترجمة .

الناس حقاً » تكرر محاولة سبنسر المشابهة في تقويم الرعاة Shepherds Calender لإعادة إحياء الشعر التيودوري ، والذي وصفه ي . ك . بالقدرة على جلب « نعمةٍ عظيمة وبمعنى آخر مسؤولية للشعر » . لتعقد مقارنة بين نصين من قصيدتين ممثلتين لنقطة التغير في هذا القرن ، النص الأول من غنائية تَرِدُ في ولد من شروبشير ، والنص الآخر من ثلاثين شاناً في الأسبوع لِجون ديفيد سون .

فلترتاحي من التعب المضني
ولا تخشي حر الشمس بعد الآن
ولا ثلج الشتاء العنيف
الآن لا يرهقك المخاض

« افرغي الوعاء ، واخلعي الثياب
أمّا نحن من استهلكناك طويلاً سندوم
— ليلة أخرى ويوماً آخر » .
هكذا تقول لي عظامي .
أخطو داخلاً قلبي وهناك أقابل . . .
شيطاناً ذا قدرة إلهية — يغني بصوت خفيض
يود لو يصرخ ويصفر في الشارع
يود لو يسحق المارة
يود لو أن العالم كله كعكة . . . في متناول يده
لتناولها . . . والتهمها . . . وطلب المزيد
وأقابل أيضاً ساذجاً . . .
ممن تعاقبهم الحياة دائماً . . .

يعيل عروسه بثلاثين شلناً . . .
وفي سني المراهقة أحب وتزوج
لكنه على الثلاثين شلناً استقر ، ويقول هذا ليس حظاً . .
فهو يعرف أن البحار أشد عمقاً من وعاء حساء .

رَدُّ الفعل الأول لدارس يقع على هاتين القصيدتين هو القول إن قصيدة هوسمان كانت رائعة وقصيدة ديفيدسون عبارة عن زجل عاطفي يعج بالضجيج . أما ردُّ فعله الثاني فربما يكون انتقالاً إلى الطرف الآخر . والقول إن القصيدة الأولى مجرد أدب والثانية نقل عن الحياة وذات تأثير كاسح إلى درجة تجعل من المستحيل علينا أن نفكر بهوسمان كشاعر جدي على الإطلاق إذا ما قورن بالآخر . ثم يأتي الواجب الثاني للدارس وهو تنظيم ذهني لهذه الافتراضات التي تقع خلف هذه الأحكام التقييمية . بالنسبة لشعر هوسمان فهو مشبع بأعراف هي بدورها غارقة كلياً في التقاليد الأدبية : هذه الأعراف تمتد من قصيدة الحدود إلى الغنائية العاطفية في القرن التاسع عشر ، وتشمل صدىً متعمداً من شكسبير . أما قصيدة ديفيد سون فانها تستعمل مصطلح وإيقاع أغنية تصدح في قاعة للموسيقى للتعبير عن نوع الحياة التي تعكسها قاعة الموسيقى بشكل غير مباشر . إن هوسمان يستعمل العرف بشكل يتعمد فيه إظهار معرفته الواسعة ، بينما يتعمد ديفيدسون إظهار العكس . ولكن كليهما متساوٍ في اتباع العرف . وبمجرد أن يصل الدارس إلى هذه النقطة ، فانه يكون قد حصل على تجربة كافية توقفه عن القيام بأحكام تقييمية نسبية .

ليست المسألة أن نجد في كل عمل أدبي ، جوهراً بدائياً أو شعبياً من التجربة الأدبية : انني هنا أبحث في الحالة الخاصة التي يمكن فيها للأدب أن يوهم المراقب المتسرع بأنه يتحول من الكتب إلى « الحياة » . .

ففي عصرنا هذا ، كما هو الحال بالنسبة لجميع العصور الأدبية ، توجد افتراضات معينة تؤمن بها نخبتنا المثقفة ولكنها تحتاج إلى إعادة فحص بنوع من التجرد وسعة الأفق . في عصر النهضة كانت تعتبر كل من الملحمة والمأساة نوعاً ارسطوقراطياً من الأشكال الأدبية . وكأن من المألوف أن يكرس الشعراء الرئيسيون أنفسهم لهذين النوعين . وقد أنتجت هذه الافتراضات ملاحم مملة عديدة ومآسي متحذلقة ، ولكنها أيضاً ساعدت على نبوغ سبنسر وملتون ومارلو وربما شكسبير . وفي ذات الوقت علينا أن نراقب بحذر من ينوعون في التجربة الأدبية أمثال دون ومارثيل ، أو نذهب أبعد من ذلك إلى ديلوني ، ودوروثي أو سبورن أو صاموئيل بيبس . في عصرنا هذا يُفترض أن يكرس الكاتب « المبدع » نفسه لكتابة الشعر والقصة المسرحية ، ولاشك أن جانباً كبيراً من الطاقة الابداعية في الكتابة سيتناول هذه الأنواع . أما إذا بالغنا في هذا الافتراض ، ولم نفترض فقط أن جميع الكتاب « المبدعين » يعملون في هذه الأنواع ، بل ان جميع من يعملون فيها هم أناس مبدعون ، فان ذلك يكون بمثابة اعزاء صفة خلاقة متأصلة إلى هذه الأجناس الأدبية بحد ذاتها . ومن الواضح أن هذا الأمر سخيف . هذا ويمكن لجزء كبير من كتابنا « المبدعين » الحقيقيين أن يعملوا في أنواع هامشية كالصحافة ، والعلوم الشعبية والنقد والمسلسلات الهزلية أو السير الذاتية . وعندها ، لا ينتقلون من الأدب إلى الحياة ، بل يستكشفون أعرافاً أدبية مختلفة .

إن الطرف النقيض لمعايير النخبة هو المغالطة المضادة للعقل التي تغرق في عاطفية التجربة ماتحت الأدبية بحد ذاتها . كلنا بل حتى أكثرنا رفعة في الثقافة ، يقضي الكثير من الوقت في العالم ما تحت الأدبي ، وكلنا نحصل منه على مسرات خفية . لكن هذا العالم ، من وجهة

نظر الأدب الحقيقي ، عبارة عن عالم من الفوضى والهذيان ، في انتظار الكلمة الخلاقة التي تتأمله طويلاً وتنقله إلى الحياة الأدبية . هو في حد ذاته مصوغ من أكثر الأعراف صلابة في الأسلوب : فالعرف البدائي مثله كمثل العرف المنحلّ ، عرف تقليدي لم ينشأ عن طريق النمو الطبيعي . وما يوحيه للفنان ليس محتوى جديداً ، بل امكانيات جديدة في معالجة العرف . باختصار ، هذا ليس عالم الحياة العادية أو التجربة الفجة ، بلْ عالم أدب الضواحي .

بمجرد أن يفهم الناقد هذا الأمر ، فانه سيستمد كثيراً من البهجة والفائدة من محاولته توحيد تجربته الأدبية على كافة المستويات ، دون إحداث فوضى في أحكامه التقييمية . إذا كانت لديه رغبة في قراءة القصص البوليسية ، فربما يدرس الطريقة التي تزيد فيها صرامَةُ أعراف هذا النوع الأدبي من متعة قراءته : فهو يكاد يكون تطوراً أدبياً لنوع هام من التجربة دون الأدبية التي هي لغز الكلمات . وإذا كان لديه ولع خاص بِـ ب . ج . وودهاوس ، فربما يكتشف أن وودهاوس ليس فقط أكثر الكتاب الهزليين المعاصرين تمسكاً بالتقاليد ، بل ان أعرافه المستعملة مطابقة لتلك التي استعملها بلوتس . وإذا تأثر رغماً عنه بفلم عاطفي أو قصة في مجلة ، فربما يتعرف على ذات الأساليب التي تحركه على صعيد مختلف في بركليس أو حكاية الشتاء . وأينما يسير في تجربته الكلامية المبدعة ، تحتوي أعراف الأدب تجربته هذه ، وقوانينه الشكلية تصح في كل مكان . ومن وجهة النظر هذه لا يوجد اختلاف بين المثقف والشعبي في عالم الكلمات . إذاً الطبيعة وهوميروس هما شيء واحد .

# اتجاهات جديدة منبثقة عن القديمة

يتكلم بول فاليري في مقالته حول أوريكا لادغار ألان بو ، عن الكونيات معتبراً إياها أقدم الفنون الأدبية . وما هم بكثير أولئك الناس الذين فهموا بوضوح أن الكونيات هي شكل أدبي وليست شكلاً دينياً أو علمياً . ومن الصحيح بالطبع أن الدين والعلم قد اختلطا بانتظام بالبنى الكونية ، أو بشكل أدق ، قد تشوشا بسببها . في العصور الوسطى كان للكون البطليموسي صلات وثيقة باللاهوت والعلم المعاصرين ، وبالشعر أيضاً . ولكن بما أن العلم يعتمد على التجربة العلمية والدين يعتمد على الممارسة ، فكلاهما غير مرتبط بكونيات معينة أو حتى بكونيات على الاطلاق . لقد نسف العلم الكون البطليموسي ، واكتشفت المسيحية بعد أن تحسست أوضاعها بحذر في جميع النواحي ، أنها بقيت بعد زوال هذا الانفجار . أما الوضع في الشعر فمختلف جداً . إذ من الخطأ الهائل أن ندرس علم الكون في الكوميديا الالهية أو الفردوس المفقود كعلم عرضي مهجور . إذ أن الكونيات في هاتين القصيدتين ليست مجرد جزء من مادتيهما بل هي جزء لا يتجزأ من شكلهما الكلي ، وإطار صورهما المجازية . وإن حب دانتي للتناسق ، الذي يتحدث عنه نقاد كثيرون ، ليس ميلاً شخصياً بل جزءاً هاماً من صنعته الشعرية .

وحتى في الأوقات التي يقدم العلم فيها تشجيعاً قليلاً للشعر ، فانه ، أي الشعر ، يظهر ميلاً للرجوع إلى البنى الكونية القديمة ، كما تبين

أوريكا ذاتها التي ألفها بو . في الكيمياء ، حلت القائمة الدورية للعناصر محل الرباعي القديم المكون من النار والهواء والماء والتراب كما أن هذه الأربعة التقليدية هي التي تظهر في رباعيات إليوت . والكون في غنائيات « في اتجاه المذبح على ضوء بومة » « Altarwise byOwl — light » لديلان توماس، لا يزال متعلقاً بمركزية الأرض وعلم التنجيم . كما نجد البنية في يقظة فينيغان Finnegans Wake مترابطة بتوافق خفي . ولم يحظ أي عالم مشهور بتأثير على شعر القرن الماضي بما حظي به كل من سويدنبورغ ويلافنسكي . وكثيراً ما علق النقاد على ميول الشعراء نحو الأشياء المهجورة ونحو الرجوع إلى صفات الأسلاف . ولم تتضح هذه الميول في موضع أفضل مما شهده في ذلك الانهماك العابث الطائش في الكونيات والذي يمكن تعقبه في الشعر من كرنفيفيو Convivio لدانتي إلى الرؤيا لبيتس . ويرتبط بهذا الموضوع مبدأ على جانب من الأهمية ، وفي الواقع مبدأ لا يقل شأناً عن مشكلة الفكر الشعري بكاملها ، مميّزة عن أنواع أخرى من الفكر . إمّا أن تكون فرضية بيكوك صحيحة ، وهي أن الشعراء عبارة عن بقايا بربرية في عصر عملي قد تخلى عنهم ، أو أن تكون هناك متطلبات في التفكير الشعري لم يسبق أن درسها النقاد بعناية . وإن كليشيه الدراسات العليا بأن الكوميديا الالهية لدانتي هي النظام الميتافيزيقي للقديس توماس مترجم إلى صور مجازية ما هي إلا مثال كئيب على فشل النقد في معالجة أحد مواضيعه .

نحن جميعاً على علم بالحجة الارسطوطالية عن علاقة الشعر بالعمل . العمل أو Praxis هو عالم الحوادث ، والتاريخ بمعناه الواسع ربما ندعوه محاكاة لفظية للعمل ، أو حوادث موضوعة في شكل كلمات . المؤرخ يقلد العمل مباشرة : يقدم أقوالاً معينة عما حدث ، ويُحكم

عليه بالنسبة لصحة ما يقوله . الذي حدث حقاً هو المخطط الخارجي لنموذج كلماته ، ويحكم عليه بالنسبة لكفاءة هذه الكلمات في اعادة انتاج المخطط .

الشاعر أيضاً ، كالمؤرخ ، يقلد الأعمال في كلمات ، على الأقل في المسرحيات والملاحم . إلا أن الشاعر لا يقدم أقوالاً معينة حقيقية . ولذلك فاننا لا نحكم عليه بالنسبة لصحة أو كذب ما يقول . الشاعر لا يملك نموذجاً خارجياً يُحتذى به ، لذا يُحكَمُ عليه بالنسبة لسلامة بنيته الكلامية أو تماسكها . والسبب أنه يحاكي الأمور الشاملة ولا يحاكي الأمور الخاصة . وهو ليس مهتماً بما حدث ولكن بما يحدث . ومادته هي ذلك النوع من الأشياء التي تحدث ، وبكلمات أخرى العنصر النمطي أو المتكرر في العمل . لذلك يوجد تناظر وثيق بين مادة الشاعر وتلك الأعمال الهامة التي ينهمك فيها الناس لأنها مجرد نمطية ومتكررة ، وهي الأعمال التي ندعوها شعائر . المحاكاة الكلامية للشعائر هي الأسطورة ، والعمل النمطي للشعر هو الحبكة أو ما يدعوه ارسطوطاليس ميثوز لذا يكون اصطلاح ميثوز لارسطو وكلمة ( ميث ) الانكليزية أي الأسطورة هما شيء واحد بالنسبة للناقد الأدبي . مثل هذه الحبكة ، لأنها تصف أعمالاً نمطية ، تنتظم بشكل طبيعي في أشكال نمطية . أحد هذه الأشكال هو الحبكة المأساوية ، بما تحتويه من lysis وَ desis أي التحول والكارثة كما هو مدرج في قواعد نظم الشعر . شكل آخر هو الحبكة الكوميدية بنهايتها السعيدة . وشكل ثالث هو الحبكة الرومانسية بمغامراتها وبحثها النهائي وشكل رابع هو الحبكة الساخرة وهي عادة محاكاة تهكمية للرومانسية . يجد الشاعر بشكل متزايد أنه فقط يستطيع معالجة التاريخ إلى الحد الذي يمده به ، أو يقدم له

لأساطير الكوميدية ، المأساوية ، الرومانسية أو التهكمية التي يستعملها حقاً .

نحن نلاحظ أنه عندما تصل خطة مؤرخ إلى حد معين من الشمول فانها تصبح أسطورية في شكلها ، وبذا يقترب مما هو شاعري في بنيتها . ثمة أساطير تاريخية رومانسية تعتمد على البحث أو الحج إلى مدينة الله أو إلى مجتمع غير طبقي . وتوجد أيضاً أساطير تاريخية كوميدية عن التقدم من خلال التطور أو الثورة . وتوجد أساطير أخرى مأساوية عن الانحلال والانهيار ، مثل أعمال غيبون وسبنغلر . وتوجد أساطير غيرها تهكمية عن التكرار والكارثة العرضية . ليس من الضروري بالطبع أن تكون أسطورة كهذه عبارة عن نظرية شاملة للتاريخ ، بل يكفي أن تعطي مثلاً في أي تاريخ يستعملها . إن مؤرخاً كندياً يدعى ف . ه . أندرهيل استعمل أثناء كتاباته عن توينبي اصطلاح « ما وراء التاريخ » لمثل هذه الأعمال . نلاحظ أن ما وراء التاريخ هذا ، رغم ميله عادة إلى الكتب الطويلة جداً والواسعة المعرفة ، هو أكثر شعبية من التاريخ النظامي : في الواقع ما وراء التاريخ هو حقاً الشكل الذي يصل فيه معظم التاريخ إلى الجمهور العادي . وان مؤرخ ما وراء التاريخ ، سواء كان سبنغلر أو توينبي أو ه — ج — ويلز أو كاتباً دينياً يستعمل التاريخ كمصدر للأمثلة ، هو الوحيد الذي لديه فرصة كبيرة ليصبح الكاتب الأكثر رواجاً .

نلاحظ أيضاً أن المؤرخ الحقيقي يميل إلى حصر محاكاته الكلامية للعمل في حوادث بشرية . إنه يبحث بشكل غريزي عن السبب الانساني دائماً ، ويتجنب الأمور العجيبة أو القدرية . ربما يقيّم العوامل غير البشرية كالمناخ مثلاً ، لكنه يبقيها في « الخلفية » . أما الشاعر فانه بالطبع

غير خاضع لهذه القيود . فربما تكون الآلهة والأشباح شخصيات مساوية في أهميتها للكائنات البشرية . وربما تكون الأعمال ناتجة عن العنف المنبعث من الكبرياء الزائدة ، أو صادرة عن الانتقام . وربما يكون « خلع المشاعر أو الصفات البشرية على الطبيعة الجامدة » جزءاً رئيسياً من تصميم الشاعر . هنا أيضاً ما وراء التاريخ يشابه الشعر . إذ غالباً ما تفترض المواضيع الماورا تاريخية تناظراً أو حتى تطابقاً مع العمليات الطبيعية . فانحطاط الغرب لسبنغلر يعتمد على تناظر بين الثقافات التاريخية والحياة النباتية . ومواضيع توينبي حول « الانحسار والرجوع » تدور حول التناظر مع الدورة الطبيعية . كما أن معظم نظريات التقدم خلال القرن الماضي قد ادعت بعض القرابة مع التطور . وهكذا نجد أن جميع التواريخ الحتمية ، سواء كانت القوة الحتمية هي الاقتصاد أو الجغرافيا أو القدر الالهي ، تعتمد على تناظر بين التاريخ وشيء آخر ، ولذا فهي ما وراء تاريخية .

يعمل المؤرخ استقرائياً : يجمع الحقائق ويحاول تجنب أي نماذج اعلامية ما عدا تلك التي يراها ، أو يقتنع بأمانة أنه يراها في الحقائق ذاتها . الشاعر ، على النقيض من الماوراتاريخي ، يعمل استنتاجياً : إذا أراد أن يكتب مأساة ، فان قراره فرض نموذج مأساوي على موضوعه هو سابق على الأقل في أهميته ، لقراره اختيار موضوع معين سواء كان تاريخياً أو اسطورياً أو معاصراً . وان تعليق منانلر Menander الذي أثر تأثيراً كبيراً على ماثيو آرنولد ، بأن مسرحيته الجديدة قد انتهت ولم يبق سوى كتابتها ، هو الطريقة النمطية التي يعمل فيها عقل الشاعر . لا توجد حقيقة مهما كانت ممتعة ، ولا صورة مجازية مهما كانت حية ، ولا عبارة مهما كانت لافتة للنظر ، ولا وحدة للأصوات مهما كانت

أن الشعر هو مجرد شكل من الكذب المسموح . هذا ولم يبذل النقاد أي جهد لدحض مثل هذا الافتراض .

نظراً لاهتمام الشعر بما هو شامل أكثر مما هو خاص ، يقول ارسطوطاليس ، إن الشعر أكثر فلسفة من التاريخ . إلا أنه لم يتابع ملاحظته هذه على الاطلاق . على الأقل إلى الحد الذي يحقق فيه علاقة الشعر مع الفكر المعتمد على تشكيل المفاهيم.على أي حال،ربما نتمكن من إعادة تركيب هذه الملاحظة على خطوط مشابهة لبحث أرسطو في علاقة الشعر مع العمل . يمكننا إذاً أن نفكر بالأدب كمنطقة من المحاكاة الكلامية في منتصف الطريق بين الحوادث والأفكار أو كما يدعوها السير فيليب سدني الأمثلة وقواعد السلوك . يواجه الشعر ، في اتجاه واحد ، عالم البراكسس أر العمل ، والذي هو عالم الحوادث التي تقع في الزمن . في الاتجاه المعاكس،يواجه الشعر عالم الثيوريا أي الصور المجازية والأفكار ، عالم المفاهيم والتصورات المنتشرة في الفضاء أو الفضاء الفكري . يمكن محاكاة هذا العالم بطرق مختلفة أكثرها شيوعاً الكلمات ، مع أن المؤلفين الموسيقيين والمصورين والرياضيين وآخرين غيرهم لا يفكرون بالكلمات في المقام الأول . رغم ذلك توجد منطقة واسعة من الكتابة المنطقية أو الأعمال العلمية والفلسفية التي تشكل المحاكاة الكلامية الرئيسية للفكر . الكاتب المنطقي يصنع الأفكار والصور المجازية في كلمات مباشرة . وهو كالمؤرخ يتفوه بأقوال أو توكيدات محددة ، وكالمؤرخ أيضاً يُحكم عليه بصحة ما يقوله أو بمدى كفاية تعبيره عن النموذج الخارجي .

الشاعر كذلك غير مهتم بتوكيدات معينة أو خاصة بل بتوكيدات

نمطية أو متكررة ، وبكلمات أخرى « ما خطر بالبال مراراً » . الحقيقة البدهية ، الحقيقة الحافلة بالحكم والمثل التوبوز « topos » أو الملاحظة البلاغية المألوفة،العبارة التي لا يمكن مقاومة اقتباسها ، مثل هذه الأمور هي حياة الشعر . يبحث الشاعر عن التعبير الجديد ، وليس المحتوى الجديد . وعندما نجد أفكاراً عميقة أو عظيمة في الشعر فاننا نجد عادة قولاً عن موقف انساني شائع معبر عنه بظرف وبشكل حتمي ، « مجرى الحب الحقيقي لم يكن أبداً خالياً من العقبات » ، هو من كوميديا لشكسبير . ومثل هذه التعليقات المنعمة بالحكمة كانت صفة تقليدية للكوميديا ، على الأقل منذ ميناندر الذي غزا رصيدَه منها القديسُ بولس . أما السرور الذي نحصل عليه من اقتباس هذه الحقائق البدهية فهو مستمد من استعمالاتها المتعددة التي تناسب نوعية كبيرة من المواقف بشكل غير متوقع . هناك أعمال جدية في اللاهوت والاقتصاد تستعمل عبارة مقتبسة من أليس في بلاد العجائب كشعار لكل فصل فيها .

الشاعر أيضاً أكثر مشاركة للفكر في عناصره البنائية وأقل مشاركة له في عناصره الوصفية . العلم المصاغ في قالب شعري سواء كان مهجوراً أو عصرياً كما نجده في قصائد موسوعية عديدة منذ العصور الوسطى حتى الوقت الحاضر ، لا يبدو قادراً أبداً على تجاوز نقطة معينة من المقدرة الشعرية . ولا يعني هذا ان الشعراء تنقصهم المهارة بل ان هناك ما هو خطأ في الشكل التنظيمي للقصيدة . الموضوع الرئيسي الذي يوحد أورميولوم Ormulum أو ساعة للّهو 'The Pastime of Pleasure ليس شعرياً في عناصره الرئيسية . يمكننا أيضاً مقارنة السجلات التاريخية الموضوعة في قالب شعري لأي من روبرت غلوستر أو وليم وارنر ، والتي نحتفظ لها فقط بمتعة أدبية فاترة ولنفس السبب . يبدو أن الشعر ذو صلة أكبر بالأنظمة التأملية التي أظهرت منذ لوكريشيوس حتى

ميثاق الجمال شكلاً شاعرياً متماسكاً . ويبدو أيضاً أن القرابة التي بين الشعر وما وراء الطبيعي هي ذاتها الموجودة بين الشعر وما وراء التاريخ . في السنوات الأخيرة أصبحنا أكثر تأثراً من قبل بعنصر البناء في الأنظمة الميتافيزيقية ، أي بتلك الميزة فيها ، التي تبدو شديدة الشبه بما هو شعري . هناك علماء منطق يعتبرون الميتافيزيق منطقاً زائفاً ، كما أن هناك مؤرخين يعتبرون ما وراء التاريخ تاريخاً مزيفاً . كل شيء يبدو على جانب كبير من التماثل .

النقص الوحيد في هذا التماثل هو أن الميتافيزيق يعمل بشكل رئيسي في الأشياء المجردة بينما لا يحتمل الشعر الأشياء المجردة ، الا بشكل محدود . الشعر ، في كلمات ملتون ، أبسط وأكثر إحساساً وعاطفة من الفلسفة . الشعر يبحث عن الصورة المجازية أكثر من الفكرة ، وحتى عندما يتعامل الشعر مع الأفكار فانه يميل إلى السعي وراء القاعدة الكامنة للصور المجازية الملموسة في الفكرة ، في حين أن كاتباً منطقياً من القرن التاسع عشر يمكن أن يتكلم عن النمو والتقدم في التاريخ دون أن يلاحظ ، أو ربما يتجاهل عمداً أن فكرته هذه قد أوحي بها اختراع السكة الحديدية . لذلك يقول تنيسون « دع العالم الكبير يدور إلى الأبد في أخاديد التغيير المحدقة به » . مخطئاً في حقائقه الميكانيكية ، كما يفعل الشعراء ، ولكن ضارباً هدفه المفاهيمي مباشرة في مركز الاثارة . إن النقد الأدبي يجد مقداراً كبيراً من الصعوبة في بحث أعمال على شاكلة سارتور ريزارتوس . فهي تبدو كأنها تستخدم مفاهيم فلسفية وتقدم افتراضات مع أنها بعيدة بشكل واضح عن الفلسفة الحقيقية . سارتور ريزارتوس عمل يستخلص من بنية الفلسفة الرومانسية الالمانية مجازاً مركزياً يكون فيه عالم الظواهر الطبيعية بالنسبة لعالم الأشياء

المجردة Noumenal ، تماماً كالملابس بالنسبة للجسد العاري : شيء يخفيه ولكنه بتمكينه من الظهور للعيان يكشف عنه أيضاً . وبذا يظهر متناقضاً .

الأفكار التي يستعملها الشعراء ، إذاً ، ليست فرضيات حقيقية ولكنها أشكال للفكر أو أساطير مفاهيمية ، تتعامل عادة مع الصور المجازية أكثر من الأشياء المجردة . ولذا فهي عادة تتوحد بواسطة المجاز أو العبارات المجازية أكثر منها بطريق المنطق . إن الصورة الميكانيكية أو البيانية التي أشرنا إليها سابقاً هي عبارة عن مثال واضح عن العنصر الشعري في الفكر . نحصل في بعض الأحيان على أشكال بيانية واضحة في الفكر الفلسفي مثل خط أفلاطون المجزأ ، أو الطريق الوسط لدى أرسطو . إلا أن سلسلة الكون العظيمة هي نمطياً عبارة عن أسطورة ذات مفهوم شعري لأنها وسيلة لتصنيف الصور المجازية . السلسلة هي واحدة من بين العديد من النماذج الآلية في الفكر الشعري ، بعضها يسبق بعدة قرون الآلات التي تجسدها . ثمة دواليب القدر والحظ ، المرايا ( كلمة « انعكاس » تبين مدى عمق جذور العالم المعتمد على تشكيل المفاهيم في آلية العين ) الاحتراق الداخلي أو الصور المجازية للشرارة الخيّة ، الآلات المسننة في الكثير من علميّة القرن التاسع عشر ، كل من مجازي الترموستات والتلقيم اللذين هما على الأقل قبل زمن بيرك وكذلك قبل « البرمجة » بزمن طويل ، هي جميعاً صور مجازية كانت وراء تنظيم الفكر السياسي الديموقراطي .

وكما أننا مبدئياً على علم بوجود تعارض بين ما هو تاريخي وما هو

---

(١) Noumenon الشيء أو مفهوم الشيء كما هو بذاته أو كما يبدو للعقل المحض ( في الفلسفة الكانتيه ) – المترجمة

أسطوري ، فاننا كذلك مبدئياً على علم بوجود تعارض بين ما هو علمي وما هو نظامي . العالِمُ ينطلق تجريبياً ويحاول تجنب عرقلة نفسه بتراكيب هائلة مثل « الكون » أو « المادة » . وبطريقة مماثلة لم تكن فكرة الله كفرضية علمية . في أي يوم من الأيام ، سوى مصدر ازعاج للعلم . إن الله نفسه . في كتاب أيوب ، يُمَثّلُ محذراً الانسان من هذا الأمر ، وذلك عندما يَلْفِتُ نظر أيوب إلى أنّ مفهوم « الخَلق » كحقيقة موضوعية لا تستطيع ولن تستطيع التجربة البشرية أن تستوعبه أبداً . مثل هذه المفاهيم البنائية هي على الأقل ميتافيزيقية . والميتافيزيق كما تبين أصل الكلمة يأتي بعد العلم الطبيعي . في اللاهوت ، ساد الميل الاستنتاجي كليا ، إذ لا يكاد يوجد لاهوت تجريبي على الاطلاق . الخطوة التالية توصلنا إلى علم الأساطير الشعري . إلى الأساس المادي ، الحس ، المجازي ، المجسّم (١) الذي انبثقت منه المفاهيم الاعلامية للفكر المنطقي .

II

إن الشعر في استعماله للصور والرموز كما في استعماله للأفكار ، يسعى وراء ما هو نموذجي ومتكرر . وهذا هو السبب الذي جعل من الدورة الطبيعية قاعدة لتنظيم الصور المجازية للعالم المادي طيلة تاريخ الشعر . لقد ساعد تعاقب الفصول ، وأوقات النهار وفترات الحياة والموت على تزويد الأدب بخليط من الحركة والنظام ، ومن التغيير والتناسق الذي تحتاج إليه جميع الفنون . وهذا يفسر الأهمية ، في الرمزية الشعرية ، للشكل الأسطوري المعروف بالإله المحتضر الذي يمثل دورة

---

(١) anthropomorphic : مجسم أي خالع صفات بشرية على غير الانسان وخاصة الآلهه – المترجمه

الطبيعة ، سواء كان هذا الاله أدونيس أو بروزربين أو أي شكل آخر من أشكاله المتعددة .

مرة ثانية ، بالنسبة للشعراء ، لم يكن العالم المادي عادة مجرد عالم دوري . بل « أرضاً وسطى » واقعة بين عالم علوي وعالم سفلي . هذان العالمان يعكسان في شكلهما الجنة والجحيم في كل من الديانات المعاصرة للشاعر . ويُظن عادة أن كلاً منهما يشغل مسكناً ثابتاً وليس دورياً . يمكن الوصول إلى العالم العلوي ، أي عالم الآلهة والأرواح السعيدة ، بشكل من أشكال الصعود . وأكثر صور الصعود تكراراً هي الجبل والبرج والدرج الملتوي أو السلم أو شجرة ذات أبعاد كونية . ويُرمز إلى العالم العلوي غالباً بالأجساد السماوية التي أقربها إلينا هو القمر . أما العالم السفلي ، الذي نصل إليه بالنزول من خلال مغارة أو أسفل الماء ، فهو أكثر غموضاً وشؤماً ، وعادة هو عبارة عن مكان للعذاب والعقاب أو أنه يحوي مكاناً خاصاً لهذا الهدف . وينتج عن ذلك وجود نقطتين لهما أهمية معينة من الرمزية الشعرية . الواحدة هي عادة نقطة في قمة الجبل أسفل القمر مباشرة حيث يكون العالم العلوي وعالمنا هذا في خط مستقيم ، ومن حيث ننظر أعلاها إلى السماء وأسفلها إلى دورة الطبيعة في دورانها . والنقطة الأخرى موجودة عادة في مغارة غامضة لها شكل متاهة حيث يكون العالم السفلي وعالمنا هذا في خط مستقيم ، وحيث ننظر إلى عالم من الالم في الأسفل ، ثم ننظر إلى الأعلى : إلى دورة الطبيعة أثناء دورانها . هذا المنظور الصاعد يشاهد نفس العالم الذي يشاهده المنظور النازل في رؤيا الصعود ، ولكنه يراه من القطب المواجه . ولذا تستخدم ذات الرموز الدورية له .

إن المثال الأدبي المحدد لرحلة الصعود نجده في الأناشيد الستة

الأخيرة من تطهّر دانتي . هنا دانتي في صعوده جبلاً على شكل سلم حلزوني ، يُطهر نفسه من آخر اثم له في نهاية النشيد ٢٦ ، وعندها يجد أنه استعاد شبابه الضائع ، وليس شبابه كفرد بل شبابه الجنسي كولد لآدم . ولذا يجد نفسه في جنةعدن ، العصر الذهبي للميثولوجيا الكلاسيكية ، جنة تحت القمر مباشرة ، حيث تبتديء الحدود الأصلية للجنة . هذه النقطة هي أقصى ما يستطيع أن يذهب إليه فرجيل . وبعد أن يغادر فرجيل دانتي تبتديء الرؤيا النبوئية العظيمة للعالم والكنيسة . يُقال لنا في النشيد٢٨ أن جنة عدن هي Locus amoenus مكان ذو مناخ معتدل دائماً ، ومنه تنطلق بذور الحياة النباتية إلى العالم أسفله وإليه تعود — وبكلمات أخرى تقع جنة عدن في قمة الدورة الطبيعية . ويرى دانتي في عدن العذراء ماتيلدا التي ، كما يقول في ذات النشيد — تذكره بموضع بروزيين وحالتها التي كانت عليها عندما فقدتها أمها وفقدت هي بدورها أزهار الربيع . وقبل ذلك في النشيد ٢٧ ، يذكر عرضاً في الصور المجازية ، الشعار التقليدي للإله المحتضر ، وهو الزهرة الحمراء أو الأرجوانية ، وذلك بالاشارة إلى بيراموس وثيزبي . وبما أن الحديقة هي مكان للأشجار ، والشجرة بذاتها الشبيهة بقمة الجبل هي رمز طبيعي لرؤيا الصعود ، فان رؤيا دانتي تدخل أولاً في نشيد ٢٩على شكل الشمعدانات السبعة التي تظهر عن بعد كشجرات ذهبية . وفيما بعد في النشيد ٣٢ تظهر الرؤيا كشجرة المعرفة التي تتحول إلى لون أرجواني .

إن حادثة جنات أدونيس في الكتاب الثالث من مليكة الجن هي مثال انكليزي مألوف على رمزية موضع النعيم Locus amoenus .

توصف جنات أدونيس « كفردوس » . وهي أيضاً مكان للبذور

تنطلق فيها أشكال الحياة إلى دورة الطبيعة وإليها تعود . في كتاب سبنسر لدينا الإله المحتضر ، أدونيس ، والزهرة الارجوانية الامارنث (١) ( المرتبطة بسدني الذي جعله جرح فخذه المميت تجسيداً تاريخياً مألوفاً لأدونيس ) . وبستان من أشجار الآس على قمة الجبل . ويقترح هنري رينولدز ، وهو واحد من أوائل نقاد سبنسر . ومن أشدهم ذكاء ، وبأسلوب عصره الهادىء ، وجود علاقة لغوية بين أدونيس وعدن ، الا أن سبنسر لا ينشيء أي علاقة واضحة بين هذه الجنة وعدن التي هي مملكة والدي أونا في الكتاب الأول . كذلك فانه لا يضع الجنات في قمة العالم الدوري بشكل واضح أسفل القمر مع أنه يصف أدونيس « بالتحول إلى الأبد » مما يذكرنا بأناشيد التحول والخصام الذي يجري بين التحول وزيوس في دائرة القمرعلى حدود عالم زيوس . في هذه القصيدة يتقدم التحول برهانه الذي يتكون من نواحٍ عديدة من الدورة الطبيعية ، إلا أن هذا البرهان بدل أن يخدم وجهة نظره ، يؤدي إلى تأييد زيوس إذ يبرهن على مبدأ الثبات في حالة التغير . على أي حال ، يبدو كأن الموقع العلوي لجنات أدونيس كان يدور في ذهن ملتون عندما يتقدم في كوماس الروح المرافقة وهي قادمة من جنات أدونيس الواقعة حسب البيت الافتتاحي « أمام عتبة بلاط زيوس المرصعة بالنجوم » . ملتون أيضاً يضع عدنعلى قمة جبل ، محمية « بحائط مخضّر »، ويتكلم عن العالم الذي نُفي إليه آدم « كسهل تابع » .

وفي علم شرح رموز الكتاب المقدس ، تكون العلاقة بين عدن والتيه الذي نُفي إليه آدم موازية تماماً للعلاقة بين الأرض الموعودة وتيه الشريعة . هنا أيضاً يُعتقد أن الأرض الموعودة هي مكان في أعلى التيه ،

---

(١) amaranthus نبته خيالية لا تذبل – المترجمه

عاصمتها القدس ، مركز العالم والمدينة أعلى الجبل ، « إلى حيث تصعد القبائل » . » . ونفس النوع من اللغة يدخل في الرؤى النبوئية : فان رؤيا عزقيال لتيه من العظام الجافة تحدث في وادٍ بينما يبدأ منظر القدس المستردة التي تنتهي بها النبوءة ؛ بالنبي وهو جالس « على جبل عالٍ جداً » ٭ في الفردوس المسترد ينتهي تعرّض المسيح للاغراء في التيه الذي هو بمثابة هبوط إلى الجحيم أو مملكة الشيطان . بوقفته الناجحة على قمة القدس والتي تمثل مسبقاً انتصاره فيما بعد على العالم السفلي للموت والجحيم . تماماً كما يمثل الشيطان مسبقاً نجاحه في عدن عندما يجلس « كطائر (١) الغاق »على شجرة الحياة ، أعلى نقطة في الجنة . وان انتصار المسيح على الشيطان أدى ، كما يقول ملتون ، إلى « إقامة » عدن في التيه ، أما الأربعون يوماً من الاغراء فيحيي ذكراها في الصوم الكبير الذي يعقبه مباشرة عيد الفصح حسب التقويم . وهذه الأيام أيضاً تماثل الأربعين يوماً من التيه حسب الشريعة ، والتي انتهت باحتلال يسوع للأرض الموعودة والذي يحمل اسم يسوع نفسه ( انظر الفردوس المفقود XII ٣٠٧ — ٣١٤ ) .

إن أربعاء الرماد لمؤلفها ت . س . اليوت عبارة عن قصيدة تعتمد على مطهر دانتي وتلقى في ذات الوقت نظرة سريعة على علم شرح رموز الكتاب المقدس والطقوس الدينية . الصورة الرئيسية للقصيدة هي السلم الحلزوني لجبل دانتي والذي يقود إلى حديقة الفردوس . كما توجد أيضاً معان إضافية عن بني اسرائيل في التيه ( هذه هي الأرض : لدينا ميراثنا) . وعن وادي عزقيال للعظام الجافة وبالطبع أيضاً عن الصوم

---

(١) طائر الغاق أو الغاقة طائر مائي ضخم لهم تحت منقاره جراب يضع فيه ما يصيده من الاسماك — المترجمه

الكبير . وبما أن الشاعر منهمك بالصعود ، فاننا نحصل فقط على نظرات متقطعة إلى الدورة الطبيعية في الطريق إلى الأعلى : « نافذة مشقوقة انتفخت كفاكهة التين » « زهر الزعرور البري » « شكل عريض المنكبين يرتدي الأزرق والأخضر » وآخر هذه النظرات تعود إلى الظهور في شكل مخفف « كإله (١) الحديقة » الصامت في موضع النعيم أعلاه . وفي المقطع الأخير يعود الشاعر من الماضي الشامل إلى الماضي الفردي ، ومن « بنفسج وبنفسج » في الحديقة إلى حنين إلى الماضي يُرْمَزُ إليه بـ « الليلك المفقود » من بين أشياء أخرى .

بالرغم من أن هذه القصيدة مدينة بوضوح وبشكل معترف به إلى المَطهر فان الصور المجازية المتناظرة لا تبدو ذات أهمية كبيرة . من الممتع أكثر مقارنة الطريقة التي يعالج فيها بيتس الصورة المجازية « للسلم الحلزوني » اذ أننا نجد ، مهما كان تأثير دانتي اختلافاً جذرياً في الموقف المتخذ إزاء الصعود . قصيدتان من قصائد بيتس « حوار بين الذات والروح » ثم « التردد » تتناولان مناظرة بين « روح » تريد فقط أن تصعد السلم كي تحظى فيما وراءه باتصال يفوق الوصف وبين « ذات » أو « قلب » تسحره الرؤيا النازلة إلى الطبيعة ، إلى درجة يقبل فيها أن يولد من جديد في دورتها هذه . في القصيدة الأولى تركز «الذات» نظرتها على رمز الإله (١) المحتضر ، على السيف الشعائري الياباني المغلف في حرير مطرز بأزهار « أرجوانية » القلب » . أما في التردد فتعقد مقارنة بين رمز الصعود والانفصال عن الدورة ألا وهو جسد القديس الطاهر وبين دورة الموت والفساد والولادة الجديدة ويمثلها الأسد وقرص الشهد في لغز شمشون . إلا أن ما يسيطر على القصيدة ويوحد في ذاته صور الصعود والدورة ، ما هو إلا رمز الشجرة المقترنة « بصورة أتيس » والتي هي مشابهة لرؤية الشمعدان لدى دانتي « بضعة

لهب مضيء والنصف الآخر أخضر بكامله . وبشكل مشابه فان التباين بين الراهبة والأم في (بين أطفال المدرسة) ثم بين « السكون البرونزي » للصعود المباشر و « عسل الولادة » الدوري ، يتبدد جميعه في صورة شجرة البلوط .

توجد في السفر الحديث أمثلة أخرى عن العالم الأخضر في قمة الدورة الطبيعية . والاس ستيفنز ، على سبيل المثال ، يقدم لنا وصفاً شديد الوضوح في فوائد الصيف Credences of Summer :

إنه البرج الطبيعي للعالم كله
نقطة المراقبة ، الذروة الخضراء للخضرة
لكنه برج أثمن من المنظر وراءه . . .
نقطة للمراقبة تجثم كالعرس
كمحور لجميع الأشياء . . .

إلا أنه في القرن العشرين ، يمكننا القول بشكل عام إن مجازات النزول قد أخذت تكتسب سيطرة على غيرها . وهذه تقتبس بشكل رئيسي من الكتاب السادس للالياذة ومن سليفتها الاوديسا في كتابها الحادي عشر . هنا أيضاً يواجه الانسان بمستويين ، عالم سفلي من الألم اللامنتهي أي عالم تنتالوس وسيزيفوس واكسيون ، وعالم علوي أكثر تعلقاً بالدورة الطبيعية . فرجيل مثلاً ، يطور الرمزية الدورية والولادية بشكل منمق جداً ، مقدماً لنا تأملات من نوع يندر أن نصادفه مرة ثانية في الشعر الغربي قبل الأزمنة الرومانسية على الأقل . ففي رؤيا الصعود ، حيث ندخل عالماً من الظلام والغموض ، يوجد تأكيد أكثر على تلقين الشعارات ، على تعليم الطقوس الملائمة ، وعلى اكتساب

طلاسم فعالة كالغصن الذهبي . والأشكال البشرية الرئيسية تحيط بها هالة والذية قوية . ففي ملحمة فرجيل يكون والد إينياس هو نبي روما المستقبلي . كما تمثل سيبيل الشكل الانساني للأم . وفي ملحمة هومروس تظهر والدة أوديسيوس ، والشكل المماثل لسيبيل هو سيرسه التي يدعوها هومروس بوتينا والتي تعنى شيئاً يشبه كلمة المبجلة . وفي قمة السلم اللولبي ، يحصل الانسان بشكل عادي على معرفة أو رؤيا مباشرة ؛ ولكن مكافأة النزول هي عادة معرفة نبوئية أو سرية ، وهي مخفية أو محرّمة على معظم الناس ، وغالباً ما تشمل معرفة المستقبل .

وفي الرومانس حيث تكون مواضيع النزول عادية جداً ، يتوجب على البطل غالباً أن يقتل أو يهدىء تنيناً يحرس كنزاً سرياً من الثروة أو الحكمة . وكذلك غالباً ما يمثل النزول صورياً على شكل موت البطل موتاً مؤقتاً أو حقيقياً ؛ أو أن يبتلع تنين البطل ، فيكون نزوله عندئذٍ إلى بطن الوحش . وفي المعالجة القروسطية للقصة المسيحية تعود إلى الظهور بعض هذه المواضيع . ففي أثناء المدة الواقعة بين موت المسيح على الصليب وانبعاثه يهبط المسيح إلى جهنم التي تصور غالباً بشكل حصى على الجدران والسقوف . كجسد وحش أو سمكة قرش ضخمة — ثم يدخلها من فمها كما فعل نموذجه الأصلي يونس . ويوجد أيضاً مستويان في العالم السفلي : جهنم الحقيقية ، عالم من العذاب اللانهائي ثم الموطن العلوي الانتقالي « موطن المعذبين » الذي منه يرجع المخلّصون إلى العالم العلوي حيث يحتل الشكلان الأبويان لآدم وحواء مركزاً مشرفاً بينهم . ويتكرر ظهور فم الوحش المفتوح في أربعاء الرماد تارة « كالجوف المسنن لسمكة قرش هرمة » وتارة أخرى كرمز « للصخور الزرقاء » التي يُحدث اصطدامها معاني اضافية مشابهة .

ولأسباب ظاهرة ، تكون رؤى النزول في الشعر القروسطي وسفر عصر النهضة رؤى جهنمية عادة ، معتمدة على فرجيل ولكن متجاهلة اهتمامه في الانبعاث . وبالشعر الرومانسي فقط نبتديء مرة أخرى بالحصول على الهبوط النبوئي أو من أجل مطلب حيث يحصل البطل من نزوله على شيء أكثر من حكاية مأساوية أو مراقبة مصادر التعذيب . في إندميون للشاعر كيتس توجد مغامرات في كل من الاتجاهات العلوية والسفلية . الاتجاهات العلوية هي بشكل رئيسي بحث عن الجمال . والاتجاهات السفلية عبارة عن بحث عن الحقيقة . أما جنات أدونيس في هذه القصيدة فتبدو وكأنها في الأسفل أكثر منها في الأعلى ، وكذلك الحال في خاتمة كتاب هيل للشاعر بليك ، مع أنه في تلك الخاتمة يوجد انعكاس مفاجيء في المنظور . كما أن بروميثيوس طليقاً للشاعر شيلي يشكل مثالاً أكثر لفتاً للنظر عن كون يأتي فيه صاحب الحق من الأسفل ، والشرير من الأعلى . والتباين هنا مع كون دانتي وملتون لافت للنظر بشكل يستحق تفحصاً كبيراً .

يبدو أن طليعة الرموز والصور لدى كل من دانتي وسبنسر وملتون مصورة على خلفية ذات أربعة مستويات للوجود . أحتاج إلى كلمة أعبر بها عن هذه الخلفية ، وأشعر باغراء شديد نحو سرقة كلمة « topocosm » (١) من ثيسبس Thespis لثيودور هـ . غاستر مع أنه يستعملها بمعنى مختلف تماماً . المستوى العلوي هو مكان وجود الله ، السماء الرفيعة التي تعمل في هذا العالم كنظام النعمة الالهية (١) والقدر . والمستوى الثاني ، إذا تكلمنا بدقة هو مستوى الطبيعة البشرية التي تمثلها جنة عدن أو العصر الذهبي قبل السقوط ، وهي الآن عالم

---

(١) مجموعة من الصور المجازية – المترجمه

يمكن استرجاعه داخلياً بالمجهود الأخلاقي والفكري . والثالث هو مستوى الطبيعة الجسدية ، المحايدة أخلاقياً لكن الساقطة لاهوتياً ، والتي يولد فيها الانسان ولكنه لا يستطيع أن يتكيف معها . والرابع هو مستوى الاثم ، والموت والفساد والذي يتخلل المستوى الثالث أيضاً . خلال هذه الفترة كان من التقليدي أن يُرْمَزَ إلى المستوى العلوي بعالم النجوم وإلى المستوى الروحاني بالسماء الطبيعية : فردوس دانتي العلوي مثلاً يقع في عالم الكواكب . وفي قصيدة ميلاد المسيح Nativity Ode لملتون يصاحب موسيقى النجوم ، التي هي رمز لفهم الانسان غير الساقط ، كورس الملائكة الهابطين .

بعد ظهور علم الفلك الكوبرنيكي وفيزياء نيوتن ، يصبح استعمال السماء المرصعة بالنجوم كمجاز للعالم الروحي ، أقل طبيعية وأكثر روتينية وأميل إلى أن يكون صنعة أدبية . وتبدو النجوم بشكل متزايد أبعد من أن تكون عربات لمخلوقات ملائكية ذكية ، بل أصبحت توحي بدورة ميكانيكية غير ذكية . ان التغيير في المنظور هو طبعاً موجود في نص مشهور لبسكال . ولكنه لا يؤثر تأثيراً كاملاً على السفر إلا بعد ذلك بوقت طويل . إن وجود إله في هذا العالم وكأنه في بيته لابد وأن يبدو سخيفاً أو مؤذياً . وفي أحسن الأحوال سيبدو أشبه ببانغلوس (١) وقد أخمد مقاومته بتنويم نفسه مغناطيسياً . وهذا يفسر وجود نوعية من الآلهة السماوية السخيفة في الشعر الرومانسي : يوريزين لدى بليك ، جوبيتر (٢) لدى شيلي وأريمينز لدى بايرون ،

---

(١) بانغلوس – أستاذ كانديد المتفائل في مسرحية كانديد الهجائية (١٧٥٩) لفولتير ، وإذا استعملت التسمية كصفة فانها تعني كل من أخذ بالرأي القائل إن كل شيء يسير إلى الأفضل في أفضل عالم ممكن – المترجمه

(٢) جوبيتر – كبير الهه الرومان – المترجمه

والإرادة الذاتية لدى هاردي ، وربما الإله في مقدمة فاوست . أما بليك والذي هو أقرب هذه المجموعة إلى التراث المسيحي التقليدي ، فيشير إلى وجود براهين في الكتاب المقدس تثبت كون إبليس إلهاً سماوياً أكثر مما هو الأمر بالنسبة للمسيح . والأهم من ذلك بالنسبة للرمزية الشعرية هو الشعور بأن التعقيدات الميكانيكية لحركة النجوم هي ابراز وانعكاس لشيء ميكانيكي ومؤذٍ في الطبيعة البشرية . وبكلمات أخرى ، فان الفكرة الغرانكشتانية في تجسيد الحوافز البشرية للموت في شكل من الميكانيكية المميتة لها علاقة قوية بالسماء أو « الفضاء الخارجي » . وفي الرواية العلمية الحديثة تكون متصلة به بانتظام . وفي ذات الوقت لا يميل شعراء الفترة الرومانسية إلى التفكير بالطبيعة كبنية أو نظام قائم لشيء يقابل العقل الواعي بقدر ما يفكرون بها كجسد من الكائنات الحية ينطلق منه الكائن البشري ، وتكون فيه الطبيعة المصدر الأساسي للبشرية كما تكون البذور بالنسبة للنبات .

ولذا يقدوم الرومانسية أخذت تتشكل « مجموعة من الصور المجازية » التي تكاد تكون معاكسة للمجموعة التقليدية . في القمة يوجد العالم المخيف المنعزل للفضاء الخارجي . بعده يأتي مستوى التجربة العادية البشريه بكل ما فيها من شذوذ ومظالم . في الاسفل، في المكان الوحيد المتروك لموضع النعيم ، نجد الشكل المدفون الأصلي للمجتمع ،والذي هو مستتر الآن تحت الطبقات التاريخية للمدنية ، ويشكل بالنسبة لشاعر مسيحي حديث العالم القديم غير المنهار أو ما يعادله: وهكذا في قصيدة أودن في الوقت الحاضر For The Time Being يختبيء عالم «الحديقة » داخل « قفر » الحياة العادية أو يستتر بها . أما بالنسبة لشاعر أقرب إلى روسو فان المجتمع المدفون يكون المجتمع البدائي للطبيعة والمنطق ، الجمال النائم الذي يمكن أن يوقظه عمل ثوري ذو شجاعة كافية .

وفي المستوى الرابع ، المماثل للجحيم التقليدي أو عالم الموت ، يوجد مخزن غامض للقوة والحياة تنطلق منه كل من الطبيعة والبشرية . هذا العالم متضارب أخلاقياً ، إذ هو أقدم من أن يميز بين الخير والشر ، وبذا فانه يحتفظ ببعض الصفات الشريرة الموجودة في المفهوم السابق للجحيم . وهذا يفسر إصرار الثقافة الرومانسية على الطبيعة المتضاربة « للنبوغ » أو الدرجة غير العادية للقدرة الطبيعية على الابداع ، التي ربما تهدم شخصية الشاعر أو تدفعه نحو أشكال مختلفة من الشر أو المعاناة ، كما في البطل البايروني ، وفي الشاعر الفاسد ، وفي الآثم المدفوع بقوة مكرهة على الاثم في الرواية المسيحية والوجودية المعاصرة . وفي أنواع أخرى من العذاب الرومانسي .

مقابل هذه «المجموعة من الصور المجازية» يبدو عمل بروميثيوس(٢) طليقاً منطقياً تماماً . في السماء يوجد جوبيتر ، وهذا اسقاط للخرافات البشرية بميلها إلى تأليه نظام ميكانيكي تحت بشري . أسفل ذلك يوجد بروميثيوس المضحي بنفسه . وتحته الأم الأرض ( التي تشمل في ملكها عالم الموت ، الذي له علاقة غامضة بل متكررة مع موضع النعيم لدى شيلي ) . وفي أسفل العمل بكامله يوجد كهف النبوءات لصاحبه ديموغورغون الذي يدعو نفسه الأبديّة ، وتنطلق معه القوة التي تنعش الأرض ، وتحرر بروميثيوس وتقضي على جوبيتر .

تعمل « مجموعة الصور المجازية » الرومانسية كسابقتها ، بالنسبة للشاعر ، بمثابة وسيلة لترتيب المجاز . ولا تتضمن في حد ذاتها أي اتجاهات معينة أو عقائد أو مفاهيم . الرحلة التقليدية الجهنمية تستمر

---

(١) نسبة إلى الشاعر الانكليزي بايرون – المترجمه

(٢) انظر هوامش المؤلف في نهاية الكتاب – المترجمه

بشكل طبيعي : اليباب Waste - Land لإليوت وأول الأناشيد Cantos لباوند هي أمثلة متقاربة جداً . الأولى تحوي أصداء عديدة من الالياذة كما تعتمد الثانية على الاوديسا. لدى باوند يكون الشكل الوالدي المميز هو أفروديت الملقبة « بالمبجلة » وهي صدى يوتينا لدى هومروس التي تحمل « الغصن الذهبي لآرغيسيدا » . وبكلمات أخرى هي صدى هرمز الذي يوصل الأرواح إلى العالم الآخر . بينما نجد أن الشكل المماثل لهذا الخليط من هرمز وأفروديت لدى إليوت هو تايريسياس الهرمافروديتي العراف الذي كان هو بذاته الهدف من نزول اوديسيوس .

أما مجموعة صور دانتي المجازية فانها متصلة اتصالاً وثيقاً بتراكيب دينية وعلمية معاصرة . وذات الشيء صحيح ولكن بدرجة أقل كثيراً ، بالنسبة لما بعد الرومانسية . ونحن نحصل على مجازاتنا « الفوقية » من الأشكال التقليدية : وكل ما هو ناهض أو محلّق بالنسبة للمطلب الروحي ، كأجنحة الآلهة مثلاً أو صعود المسيح أو العبارة « اصعدوا بأفئدتكم » فهي مشتقة من ارتباط الله بالسماء مجازياً . وحتى في وقت متأخر كالقرن التاسع عشر ، كان التقدم والتطور مستمرين في الاتجاه إلى الأعلى وإلى الأمام . أما في القرن الماضي فقد ازداد استعمال المجازات « التحتية » بشكل إيجابي : فالنزول إلى أعماق الحقيقة أو الوقائع الأساسية أو الحقائق الأساسية هي الآن دلالة على الطريق التجريبي الصحيح . وأساطير الهبوط هي أيضاً مستخدمة بعمق في العلوم الاجتماعية خاصة علم النفس حيث يوجد لدينا العقل الباطن أو اللاشعوري ، والذي يقع ، طبقاً لمجاز مكاني ، تحت الشعور . وفيه نهبط في مسعانا وراء الأشكال الأبوية . وليس من الصعب رؤية الاتجاه الفرجيلي للمثولوجيا العلمية الحديثة : الغصن الذهبي في الكتاب السادس من الالياذة يقدم

العنوان والفكرة الرئيسية لفريزر . كما أن البيت الشهير الذي تنطق به جونو في الكتاب السابع . انها إذا لم تستطع التأثير على الآلهة العليا فانها ستثير الجحيم . لهو الشعار اللائق لتفسير فرويد للأحلام . ولكن بما أن السياسة والعلم على الأقل آخذان الآن في التركيز مرة أخرى على القمر . فان من الممكن أن يتشكل تركيب جديد وقائمة جديدة من المجاز تنظم الصور المجازية لشعرائنا .

* * *

# تركيب الصور المجازية

## في مليكـة الجـان

The Taeric Queene

رغم أن مليكة الجان قصيدة طويلة ، إلا أنها ليست بالطول الذي قصد كتابته سبنسر حسب رسالته إلى رالي وحسب قصيدتين من متتاليته السونيتية المدعوة أمورتي Amoretti . تبرز لنا ، لذلك ، مشكلة مباشرة حول كون القصيدة في حالتها الراهنة غير منتهية ، أو مجرد غير متممة . فاذا كانت مجرد غير متممة فهي تظل محتفظة بوحدة أشبه بجذع التمثال في النحت . واذا كانت غير منتهية فعندها تُحرم إلى الأبد من بعض المفاتيح الهامة ، كما هو الحال في سرّ أدوين درود Mystery of Edwin Drood للكاتب ديكنز .

كثير من القراء يميلون إلى الافتراض أن سبنسر كتب القصيدة بنفس الطريقة التي يقرؤونها فيها ، مبتدئاً في البداية ومستمراً حتى أصابه الانهيار من الاجهاد . ولكن ، رغم أن مليكة الجان تطورت ربما بشكل أكثر تعقيداً من ذلك ، فانه لا يوجد أي دليل على الاجهاد . في السونيته الثمانين من أمورتي يبدو سبنسر ذا نفس طويل ، لكن دون ملل . وبالطبع فليس هو بذلك الشاعر الذي يعتمد على ما يدعوه الرومانسيون بالايحاء . فهو شاعر محترف ، عالم في البلاغة ، يقترب

من نصوصه السامية ببرود سائق يبدّلُ سرعته إلى الثاني . وكل الرقع الارجوانية لدى سبنسر — اغراءات اليأس وأكريزيا ، مدح اليزابيث في كولن كلاوت يعود إلى بلده مرة ثانية . Colin Clouts Come Home Again ، ونص « بيلونا » (١) في تقويم الرعاة The Shepheards Calendar — هي تدريبات بلاغية مقصودة . ربما توجد نصوص في مليكة الجان نجدها مملة ، ولكن القليل منها لا نصادف فيه معايير سبنسر . وربما يبدو عليه التعب والضيق في بعض الأقسام الرئيسية للكتاب الخامس ، وكأنه مشغول بمخاوفه بدلاً من موضوعه . وفي هذه الأقسام توحيد فلتات من الجدل المشوش ، والصور التافهة والزجل المتنافر النغم . ولكن بشكل عام ،لا توجد قصيدة في اللغة الانكليزية بذات المدى ، تحافظ مثلها على مستواها . وعلاوة على ذلك ، فان سبنسر ليس شاعراً لقطع مجزأة على نحو كولردج . وكما أنه توجد لمسة من بوب نفسه في اعجاب بوب « بلمسة العنكبوت ، ما أروع نعومتها ! » كذلك توجد لمسة من سبنسر ذاته في اعجاب سبنسر بالنحلة « التي تبني غرفها الرسمية ضمن إطار من الشمع » . فهو يفكر ضمن أطر منتظمة — الأشهر الاثني عشر ، الموزيات (٢) التسع ، الآثام السبعة المهلكة — ويواصل تعبئة أطره هذه حتى ولو كانت خطته مخطئة منذ البداية ، كما هي حتماً في دموع الموزيات The Tears of the Muses

ونظراً لأن الفضيلة الواحدة يمكن أن تشمل فضائل أخرى ، لذا يمكننا القول أن خطة سبنسر كانت مُلْزَمة بأن تختصر كلما استمر

---

(١) بيلونا : اله الحرب عند الرومان — المترجمه

(٢) الموزيه : إحدى الإلاهات التسع الشقيقات اللواتي يحمين الغناء والشعر والفنون والعلوم ( في الميثولوجيا الاغريقيه ) — المترجمه

فيها . بالنسبة للرمزية التاريخية بقي عليه بحث الأرمادا . أما بالنسبة للرمزية الأخلاقية ، فقد استعمل مقداراً كبيراً من التكرار غير العضوي وخاصة في رموز الشر ( مثال على ذلك سلسلة مناسبات الافتراء على الغير ، وتكرار نسخها على شكل صور وحوش كريهة ) . في الكتاب الأول ، يستهلك سبنسر الكثير من بنية رموز الكتاب المقدس إلى درجة تجعله غير قادر على تأليف كتاب ثانٍ في حقل الرؤيا . وكذلك فان العفة والعدل ، وكل منهما يوصف بأنه الفضيلة الأولى ، يكادان يستنفدان مصادر المدح المعقول لاليزابيث . ربما أنهى سبنسر كتابه السادس وهو مدرك عدم استطاعته المزيد من الكتابة . وصمم نهايته لتصلح لكل من هذين الاحتمالين : ولكنه بالطبع يزود نفسه بالفرص لمتابعة القصة . فيما عدا الأمير آرثر نفسه ، لدينا مجموعة جديدة من الشخصيات . وان كتاباً سابعاً لابد وأن يكسو جسد سرينا ببعض الملابس . إذ تركت عارية وهي ترتجف في القسم الثامن . ويُلمح الشاعر أن الطفل الذي أنقذته كاليين قد ينمو ليصبح بطل أسطورة في المستقبل . ثم إنه يسمح للحيوان الثاغي أن يهرب مرة ثانية . ولكن توجد عدة غرزات فالتة في حبكة كل من الكتب الخمسة الأخرى ، وهي لا تتعارض مع شعورنا بوحدتها . وفي ذات الوقت فان ظهور « طابع » سبنسر في كولن كلاوت والرمزين الآخرين من تقويم الرعاة ، وكذلك إلاهات الحسن (١) الأربع والوحش الحاسد الذي ينبح وراء الشعراء ، يجعل من نهاية الكتاب السادس أيضاً ملخصاً وخاتمة للقصيدة بكاملها ، وكسيرة سبنسر الشعرية كذلك . على الأقل ، لا يوجد شيء في القصيدة في وضعها الراهن ، يعتمد في معناه على أي شيء غير مكتوب .

---

(١) عادة هن ثلاث الهات ولسن أربعاً كان الاغريق يعتبرونهن مانحات للفتنة والجمال المترجمة

سأفترض ، تسهيلاً للعمل أن ستة الكتب التي لدينا تشكل بنية ملحمية موحدة بغَضّ النظر عن كل ما يمكن أن يضاف إليها ولم يُضَف . توجد ستة كتب ، ولسبنسر ولع غريب بذكر الرقم ستة : يوجد ستة مستشارين للوسيفرا (١) ، وستة أزواج في قناعيه (٢) كيوبيد ، ومجموعتان كل منهما مؤلفة من ستة فرسان تحاربان بريتومارت ، وستة محكمين في مباراة كامبل ، وستة موالين لمارنيل في مباراة فلورميل ، وستة ساسة خَيل لِكير . وهكذا دواليك . وفي معظم هذه المجموعات يوجد سابعة حاسمة . وربما تقوم بهذا العمل أناشيد التحول بالنسبة للخطة الكاملة للملحمة . وربما لن نعرف على أي دليل مخطوط استند ناشر الغوليو (٣) عندما رقم هذين الجزأين من القصيدة بالسادس والسابع. ما نستطيع رؤيته بكل تأكيد أن أناشيد التحول ليست عبارة عن جزء : إنها تؤلف قصيدة منفردة ذات شكل جميل . ولها بداية وتطور ونهاية لا يمكن أن تكون أكثر منطقية مما هي عليه . ومن المستحيل قطعاً أن تكون آخر فقرتين عبارة عن فقرتين افتتاحيتين لجزء ثامن غير مُنْتَه ، كما يوحي به العنوان . كما أنه لا يمكن أن يكون هذان الجزآن في شكلهما الحاضر « جوهراً لكتاب سابع . إلا إذا كان ذلك الكتاب مختلفاً في بنيته عن الكتب الموجودة اختلافاً لا يمكن تصوره . وتصل بنا القصيدة إلى « يوم الراحة » للشاعر بعد مساعيه الستة العظيمة في الخلق . ولا يوجد أي شيء يمكن أن نصفه « بعدم الكمال » في أي نقطة من النقاط .

---

(١) يطلق هذا اللقب على الهه الضياء الرئيسية بشكل عام لدى الرومان – المترجمة

(٢) « الماسك » مسرحية قصيرة ( في القرنين ١٦ و ١٧ ) يمثلها ممثلون مقنعون– المترجمة

(٣) كتاب من القطع الاعظم ( مؤلف من صفحات يزيد طولها على ٣٠ سم ) – المترجمة

وكي نبين الوحدة في مليكة الجان ، علينا أن نتفحص الصور المجازية في القصيدة مفضلين ذلك على تفحص رمزيتها . إن من عادة سبنسر التقنية المنبثقة عن رؤى رمزية كتبها في حداثته ، أن يبدأ بالصورة وليس بالترجمة الرمزية لها . وعندما يقول في بداية الجزء النهائي من الكتاب الثاني :

الآن يبدأ هذا الاطار الجيد لضبط النفس في الظهور بوضوح

يشعر الانسان أن الاطار قد بني من الشخصيات والأماكن التي تعلن ماهيتها بوضوح . ولا تُرى من خلال ظلالها الأخلاقية أو التاريخية . يقدم سبنسر القصيدة بأكملها بسونيتات موجهة إلى أشخاص مؤهلين لأن يصبحوا رعاة له . مخبراً العديد منهم أنهم سيظهرون في مكان غير محدد من القصيدة : والمعنى المتضمن أن هؤلاء القراء عليهم أن يقرؤا الرمزية كما يشاؤون . وان إشارة سبنسر إلى الرمزية « كمجاز غامض » أو « مغلفة بشكل معتم » يؤكد غموضها المقصود . نحن نعرف أن بلفيب تشير إلى اليزابيث ، لذا عندما يتكلم تيمياس « عنها ، هي التي تخدمها السماوات وتلتمسها » نتساءل ، كما توحي طبعة من الطبعات ، فيم إذا كان هناك إشارة إلى العاصفة التي حطمت الارمادا ؟ أذكر هذا كمثال على مقدار الذاتية التي يمكن أن تكون عليها القراءة الرمزية . وعلى الغالب لا تكون الرمزية مجرد غامضة ، بل مشوشة أيضاً كما هو الحال من عمل واحد من أعظم شعرائنا الرمزيين . ألا وهو حكاية الأم هبرد Mother Hubberds Tle حيث يتجادل الثعلب مع القرد أيهما أكثر شبهاً بالانسان ومن ثمّ جدارة بارتداء جلد الأسد . وفي حوادث عرضية كمقررات آرتيغال الشرعية ، أيضاً ، نرى أن سبنسر ، خلافاً لملتون ، شاعر ذو طاقة محدودة جداً على تشكيل المفاهيم .

وهو بمثابة عاجز ، إذا لم يتوفر لديه نوع من التصور يجعله يبدأ في التفكير . إنني أبعد ما يكون عن التحريض « بترك الرمزية جانباً » أثناء قراءة سبنسر ، لكن من الجلي أن الصور المجازية أهم منها . إذ لا يستطيع الانسان أن يبدأ في بحث الرمزية دون استعمال الصور المجازية . لكنه يستطيع أن يقوم بتحليل منهك للصور دون ذكر الرمزية مرة واحدة .

خطوتنا الأولى هي أن نجد بنية عامة للصور المجازية في القصيدة ككل . وبالنسبة لشاعر شعبي كسبنسر علينا أن لا نتوقع وجودها في حوزته الخاصة . كما يمكن أن نفعل بالنسبة لبليك أو شيلي أو كيتس . من الأفضل أن نبحث عنها في البديهيات والافتراضات التي كان يشترك فيها سبنسر مع شعبه ، والتي تشكل أساس وسائل اتصاله المبدعة : وقد تستطيع أناشيد التحول التي تعطينا مفاتيح كثيرة لفهم معنى مليكة الجان بشكل عام ، ان تساعدنا هنا أيضاً .

العمل في أناشيد التحول يشمل أربعة مستويات من الوجود مميزة عن بعضها البعض : أولها مستوى التحول ذاته ، وهو مستوى الموت والانحلال ثم الفناء والذي يمكن ، لو كانت هذه القصيدة تستعمل التصنيف الأخلاقي ، أن يكون أيضاً مستوى الاثم . بعده يأتي عالم التجربة العادية ، بما فيه طبيعة العناصر الأربعة ، والذي يسيطر عليه التحول أيضاً . ورمزه المركزي هو الدورة — دورة الأيام والشهور والساعات التي يبرزها التحول كدليل على سيادته . في هذه الدورة يوجد عنصران : التغيير الذي هو ملك التحول دون شك ، ثم مبدأ في النظام أو التكرار الذي يحدث ضمنه التغيير . لذا فان برهان التحول ليس مقنعاً ويمكن أن يرتد ضده بسهولة . فوق عالمنا توجد الطبيعة العليا ، النجوم في

---

(١) انظر ملاحظات المؤلف في نهاية الكتاب — المترجمه

مجراها ، عالم دوري لكنه خالد ولا يتغير في جوهره . هذا العالم العلوي هو كل ما تبقى من الطبيعة كما خلقها الله أصلاً . الحالة الموصوفة في قصة الكتاب المقدس عن جنة عدن والأسطورة الكلاسيكية عن العصر الذهبي . حاكم هذا العالم هو جوبيتر . مسلحاً بالقوة التي هي « اليد اليُمنى للعدل والمرفوعة بحق » . في عالم يقاوم الفوضى والشر . الا أن جوبيتر . مهما تبجح وتوعد ؛ ليست له سلطة على التحول . هذه السلطة تخص إلهة الطبيعة التي هو نائب عنها . إذا أمكن التخلص من التحول في عالم التجربة العادية . فبالامكان عندئذ إعادة توحيد الطبيعة العليا والسفلى . ودخول الانسان من جديد في العصر الذهبي ؛ واستبدال حكم « ابن ساتورن » بحكم ساتورن (١) نفسه . فوق الطبيعة يوجد الإله الحقيقي الذي يلتمسه التحول عندما يزيح جوبيتر من طريقه . والذي يبتهل إليه في الفقرة الأخيرة من القصيدة ، والذي يظهر لدى الاشارة إلى تجلي (٢) المسيح . كالسراب خلف اجتماع الآلهة الثانويين . الانسان يولد في الثالث من هذه العوالم ، وهو الطبقة المادية المعروفة لاهوتياً « بالساقطة » والخاضعة لحكم التغير . ورغم وجوده في هذا العالم إلا أنه ليس منه . إنه حقاً ينتمي إلى الطبيعة العليا التي كان يشكل جزءاً منها قبل سقوطه . وطبقته الطبيعية المادية هذه أو بكلمة أخرى عالم الحيوان والنبات هو عادة محايد أخلاقياً : منذ ولادته يواجه الانسان بجدلية أخلاقية . فاما أن يهبط نازلاً إلى الاثم أو يرتفع صاعداً إلى بيته الانساني اللائق . وهذا الأخير يمكن أن يصل إليه بالتمرين على الفضيلة ومن خلال التعليم الذي يشمل القانون والديانة وكل ما كان يعنيه الإليزابيثيون بكلمة الفن . والسؤال حول صحة اشتمال الفن

---

(١) ساتورن : اله الزراعة عند الرومان ويقال إنه والد جوبيتر — المترجمة

(٢) التجلي : تغير هيئة المسيح على الجبل — المترجمة

على الشعر والرسم بالألوان الزيتية ثم الموسيقى ، كان موضع النقاش في أيام سبنسر . ويفسر لنا السبب الذي اتخذ النقد من أجله في هذه الفترة شكل الاعتذار . كشاعر ، آمن سبنسر بالحقيقة الأخلاقية للشعر وبتأثيره كعامل تربوي . وكبيوريتاني (١) ، كان حساساً تجاه اساءة استعمال الفن وانحرافه الذي كان من شأنه أصلاً إثارة السؤال حول قيمة الفن الأخلاقية . وهو يظهر شعوره بأهمية هذا السؤال في وصفه لتعريشه النعيم .

يعني سبنسر بكلمة « الجن » عالم الطبيعة البشرية التي تم تحقيقها . وهو عالم « من طراز عتيق » يمتد إلى الوراء إلى جنة عدن والعصر الذهبي . وقد وقع اختيار سبنسر على الأمير آرثر ليكون الشخص الرئيسي فيه كما يقول لنا « لأنه أبعد ما يكون عن التعرض لخطر جسد الزمن الحاضر وشكوكه » . هذا العالم يشغل الخير ذاته الذي يشغله العالم المادي العادي ، وهذه حقيقة تجعل الاشارات الضمنية المعاصرة ممكنة . غير أن تسلسلها الزمني مختلف . وهو ليس بعالم خالد : فنحن نسمع بمرور الشهور والسنين . إلا أن الزمن يبدو مقصَّراً بشكل غريب ، وكأنه يتبع ايقاع الحياة المحسوسة بدلاً من أن يكون السبب في إنشاء هذا الايقاع . مثل هذا التقصير في الوقت يوحي بعالم من الأحلام وإشباع الرغبات مثل أراضي الجن الموجودة في كوميديا شكسبير . ولكن سبنسر بشعوره السياسي القلق بأن ثمن السلطة هو اليقظة الدائمة ، لا يسمح على الاطلاق لشخصياته الفاضلة حتى بمجرد النوم فكيف يسمح لهم بالحلم ؟ وأما النصوص التحذيرية الناعسة التي أثرت على مقلديه إلى حد كبير ،

---

(١) البيوريتاني : متطهرة في جماعة بروتستانتيه في انكلترا ونيوإنجلند في القرنين ( ١٦ و ١٧ ) طاليت بتبسيط طقوس العبادة والتمسك الشديد بأهداب الفضيلة — المترجمة

فهي مقترنة بالهلاك الروحي . إنه يخبرنا ان النوم هو واحد من أقسام العالم السفلي الثلاثة ، أما القسمان الآخران فهما الموت والجحيم . ولولا أن الليل ، كنظيره الموسمي الشتاء ، يرمز إلى عالم أسفل عالم الجن لكانت خطبة الأمير آرثر المسهبة ضد الليل خطبة غير مناسبة . قد تكون رؤيا عالم الجن عبارة عن حلم للمؤلف ؛ مثلها مثل حجة كرستيان التي تعرض على أنها حلم لمؤلفها بنيان . إلا أن ما يحلم به الشاعر هو الجهد المضني المادي والفكري والروحي الذي يتطلبه الاستيقاظ في عالم الانسانية الواقعي .

في العالم المادي العادي يختلط الخير والشر بشكل لا ينفصم . كذلك يصعب التمييز بين الاستفادة من الطاقات الطبيعية وإساءة استعمالها . الحوافز مختلطة والسلوك غير متوافق . ولا يوضح هذه الصورة سوى عالم الجن ، مطلب الفضيلة المحقق . إذ ما تراه فيه الآن هو منطق أخلاقي تام . أما العالم المادي المختلط فينفصل إلى عالم إنساني أخلاقي ، وآخر شيطاني . في هذا المنظور ، الأبطال والأشرار هم ببساطة بطوليون وأشرار . الشخصيات إما بيضاء أو سوداء تعمل من أجل المطلب أو ضده . وللحق دائماً قوة عليا في المدى الطويل . لأننا ننظر إلى الحقيقة من منظور الانسان كما خلق أصلاً في صورة الله ؛ دون أن يختلط عليه الفرق بين السماء والجحيم . نستطيع الآن أن نرى الطبيعة المادية كمصدر للطاقة ، وأن هذه الطاقة تستطيع أن تجري فقط في واحد من هذين الاتجاهين المتضادين : نحو تمامها أو نحو هلاكها . تقول الطبيعة للتحول « لقد سعيت إلى هلاكك برغبتك » وتظهر الفرق بينه وبين هؤلاء الذين يناضلون للخروج من الدورة الطبيعية « فيسعون إلى كمالهم بواسطة القدر » .

إن سبنسر ، بلغة هاملت ، لا يهمه أن يرفع المرآة للطبيعة إلا إذا استطاع بذلك أن يُرى الفضيلة قسماتها والازدراء صورته . نادراً ما يتحول أشخاصه الأشرار إلى الخير ، وعلى الرغم من وجود شخص فاضل واحد تكون نهايته سيئة مثل سير تيربين في الكتاب الخامس ، فان هذا الشذوذ يثبت القاعدة ، ومصيره هذا يحدد نقطة رمزية تتعلق بالعدل . في بعض الأحيان يصطدم الكاتب القاص مع المربي الأخلاقي لدى سبنسر ولكن ليس لمدة طويلة . فعندما يبدي مالبيكو استعداده لاسترجاع هيلينو من السواطير ، يصبح عنصراً ذا كبرياء ولكنه مثير للشفقة في آن واحد . غير أن سبنسر لا يسمح لتعاطفه الدرامي مع مالبيكو أن يتطور . إذ أن بنية عمله لا يمكن أن تحتوي أي سلوك معقد ، أو حوافز مختلطة ، أو ذلك النوع من الطاقة الجارفة للشخصية التي تجعل الاعتبارات الأخلاقية تبدو أقل أهمية كما يحدث بالنسبة لجميع أبطال شكسبير ، أو حتى بالنسبة لشيطان ملتون ذاته .

لذا فان مليكة الجان قصة رومانسية بالضرورة ، لأن الرومانسية هي النوع الصالح للتشخيص البسيط ، الأبيض والأسود . وان الصور المجازية لهذه القصة الرومانسية منظمة طبقاً لقانونين رئيسيين : الأول هو الدورة الطبيعية ، أي تقدم الأيام والفصول ، والثاني هو الجدلية الأخلاقية ، حيث تُحاكى على سبيل السخرية رموز الفضيلة بنظائرها الشريرة أو الشيطانية . فأي رمز من الرموز يمكن استعماله لكلا النقيضين ، أي يمكن أن يكون فاضلاً أو شيطانياً حسب سياقه . مثال واضح على ذلك هو رمزية الذهب . الرموز الدورية خاضعة للرموز الجدلية. وبكلمات

---

(١) الساطور : اله من الهة الغابات لدى الاغريق ، له ذيل وأذنا فرس ، كان يتميز بانغماسه الشديد بالملذات وولعه باللهو والمعاتبة — المترجمة

أخرى التحول الأعلى من الظلام إلى الفجر أو من الشتاء إلى الربيع يرمز عادة إلى الصعود في المنظور من الطبيعة المادية إلى الانسانية . التجربة العادية ، عالم الطبيعة المادية المحايدة أخلاقياً لا تظهر كذلك في مليكة الجان ؛ إلا أن مكانها في خطة سبنسر يُرمز إليه بالحوريات (١) والأرواح الأولية الأخرى أو بالسواطير التي ربما يرعبها منظر « أونا » أو يجعلها أليفة ، أو يثيرها منظر « هيلينور » على الأكثر بشكل فطري . أما ساتيرين ، كما يدل عليه اسمه والعديد من عبارات التورية المقصودة ، فهو رجل حسن الطباع ، كما أن اثنين من الأبطال الرئيسيين ،ردكروس وآرتيغال ، يقال صراحة أنهما من سكان هذه الأرض وليسا مثل غايون من سكان عالم الجن . ما يعنيه هذا عملياً أن بحثهما يشمل جانباً كبيراً من الرمزية التاريخية .

في رسالته إلى رالي يتحدث سبنسر عن أربعة وعشرين كتاباً ، اثني عشر منها للبحث في الفضائل الخاصة للأمير آرثر ، والاثني عشر الأخرى للبحث في الفضائل العامة التي ظهرت له بعد تتويجه ملكاً . إلا أن سبنسر تخلص حتماً من هذا الشبح المرعب وبسرعة كبيرة . فاذا نظرنا إلى الفضائل الست التي تناولها بالبحث نستطيع أن نرى أن الثلاث الأولى ، القداسة ، الاعتدال والعفة هي أساساً فضائل خاصة ؛ وأن الثلاث الأخرى الصداقة والعدل والكياسة هي فضائل عامة . وكذلك فان كلتا المجموعتين تبدوان وكأنهما تجريان في نوع من التعاقب الهيغلي (٢) . ومن بين جميع الفضائل العامة ، الصداقة أكثرها خصوصية

---

(١) الحورية : اله ثانوية من إلاهات الطبيعة التي كانت تمثلها الميثولوجيا القديمة على صورة عذارى فاتنة تقيم في الجبال والغابات والمروج والمياه – المترجمة

(٢) نسبة إلى الفيلسوف هيغل – المترجمة

وشخصية ، والعدل أكثرها عمومية ولا شخصية ، والكياسة تبدو وكأنها تجمع الاثنتين ، إذ أن كاليدور تميز بقدرته على الصداقة ومع ذلك كان قادراً على القبض على الحيوان الثاغي الذي تملص من آرتيغال . وبشكل مشابه ، من بين جميع الفضائل الخاصة ، القداسة أكثرها اعتماداً على النعمة الإلهية والالهام ، ولذا فان الصور المجازية في الكتاب الأول رؤيوية ومتعلقة بالكتاب المقدس ، وتقدم الفضائل اللاهوتية . أما الاعتدال ، خلافاً لما سبق ، فهو فضيلة يشترك فيها الوثني والمستنير ، وهي مطلب أساسي وفضيلة شعبية إلى حد ما ( يفقد غايون حصانه في وقت مبكر من هذا الكتاب ولا يسترجعه قبل الكتاب الخامس ) ، لذا فان الصور المجازية في الكتاب الثاني كلاسيكية ، والكثير منها مستمد من الاوديسا ومن علم الأخلاق الأفلاطوني والارسطو طاليسي . والعفة التي يصفها سبنسر بأنها « أغلى كثيراً من البقية » فيبدو أنها تجمع شيئاً من كلتا الاثنتين ، إذ لا يُحسم القتال بين ردكروس وغايون ، بينما نجد بريتومارت ، بفضل رمحها المسحور ، أقوى بشكل واضح من غايون ، ولا تحتاج مطلقاً لمساعدة ردكروس في القلعة البهيجة .

نلاحظ أن سبنسر ، كما الحال بالنسبة لملتون في كومس ، يعتبر العفة وليست المحبة ، الفضيلة الخاصة العليا . والمحبة بمعنى المحبة المسيحية ، لا تناسب خطة مليكة الجان . فبالنسبة لسبنسر تعني بشكل رئيسي محبة الله للإنسان ، كما هي مصورة في ترتيلة الحب السماوي ، وليست محبة الإنسان لله . تظهر كلارسا في الكتاب الأول ، إلا أن صلاتها الرئيسية توجد مع العطف الذي تقرنه « بالإحسان » . وتظهر أغابي في الكتاب الرابع ، إلا أنها شخصية ثانوية جداً وغبية إلى درجة تجعلنا نتساءل إن كان سبنسر يعرف دلالة هذه الكلمة أم لا . لذا ، ورغم

أن الكتاب الأول هو الكتاب الوحيد الذي يبحث صراحة في الصور المجازية المسيحية . فانه لا ينتج عن ذلك أن القداسة هي الفضيلة العليا . إن سبنسر لا يبحث بما يعطيه الله للإنسان ، بل بما يفعله الانسان بهذه العطايا ، وفهم ردكروس للقداسة هو غير أكيد من وجهة النظر الانسانية .

في جانب من جوانبها ، مليكة الجان عبارة عن بحث تربوي معتمد قبل غيره من الأبحاث في ذلك الوقت . على حقيقتين اجتماعيتين رئيسيتين في عصر النهضة ، وهما الأمير ورجل الحاشية ، خادم الأمير . أبطال سبنسر هم رجال الحاشية الذين يخدمون مليكة الجن والذين يشكلون مجازياً جسم الأمير آرثر وعقله . وكي يبين الحقيقة الأخلاقية للشعر ، كان على سبنسر أن يفترض وجود علاقة بين البحث التربوي وأعلى أشكال الأدب . بالنسبة لسبنسر . كما هو بالنسبة لمعظم الكتاب الاليزابيثيين فان أعلى أشكال الشعر هي إما الملحمة أو المأساة . والملحمة بالنسبة له تبحث بشكل أساسي أعمال الأمير البطل أو القائد . كما أن أعلى أشكال النثر هي إما الرؤيا اليوتوبية المحددة في حوار أفلاطوني أو فن القصة الرومانسية على شاكلة أركيديا Arcadia لسدني ، وإما وصف لتربية المثالية لأمير مثالي ، ونموذجه الكلاسيكي هو سيروبيديا Cyropaedia لزينيفون . على أن تفضيل سبنسر للشكل الذي استعمله زينوفون على الشكل الأفلاطوني واضح في رسالته إلى رالي . وهذا الرأي الرفيع في التربية غير منفصل عن رأي سبنسر في العلاقة بين الطبيعة والفن . بالنسبة لسبنسر ، كما هو بالنسبة لبيرك عدة قرون فيما بعد ، الفن هو طبيعة الانسان — بل هو الطبيعة على الصعيد الانساني ، أو ما يدعوه سدني الطبيعة الثانية . إنه عالم « ذهبي » إذا أردنا أن نستعمل

تعبيراً آخر لسدني ، لأنه بصفة خاصة عالم العصر الذهبي ذاته وبالمغايرة مع العالم النحاسي للطبيعة المادية . لذا فالفن ليس أقل طبيعية من الطبيعة المادية — الفن ذاته هو الطبيعة ، كما يقول بوليكسينز في حكاية الشتاء — ولكنه الطبيعة المهذبة اللائقة للحياة البشرية .

التربية الخاصة والعامة ، إذاً ، هي الأفكار الرئيسية في مليكة الجان . وإذا كان علينا أن نجد كلمة واحدة للفضيلة التي تشكل الأساس للتربية الخاصة . فان أفضل كلمة قد تكون الاخلاص : ولاء لا يتزعزع إلى مثل أعلى فندعوه فضيلة ، وإلى سيدة واحدة فيسمى حباً ، وإلى متطلبات سعي الانسان فيلقب شجاعة . الاخلاص على صعيد المسعى الانساني البحت هو ثقة تامة ، رؤيا القداسة التي نعيش فيها . وعلى الصعيد الطبيعي هو الإعتدال ، أو القدرة على العيش إنسانياً في عالم مادي . أما اللفظ المماثل لفضيلة التربية العامة فربما يكون التوافق أو الانسجام . وعلى الصعيد المادي ، التوافق هو الصداقة وأيضاً المقدرة على إحراز مجتمع إنساني في الحياة العامة . وعلى الصعيد الانساني البحت نجد أن العدل والإنصاف هما أساس المجتمع .

في الكتابين الأولين تبلغ الرمزية الذروة في مكان نستطيع تسميته « بيت التعرف » : بيت القداسة في الكتاب الأول وبيت ألما في الكتاب الثاني . في الكتاب الثالث الذروة هي رؤيا نظام الطبيعة في جنات أدونيس . الجزء الثاني يكرر الخطة نفسها : لدينا بيوت تعرُّف في معبد فينوس في الكتاب الرابع وقصر ميرسيلا في الكتاب الخامس ، ورؤيا ثانية لموضع النعيم في نشيد جبل أسيدال في الكتاب السادس ، حيث يظهر نفسه مع الهات الحسن الثلاث . ثم تتعاقب الرموز كما يلي : الاخلاص في بيئة الطبيعة البشرية ، الاخلاص في بيئة الطبيعة المادية ، الاخلاص

في بيئة الطبيعة ككل . أو على سبيل الاختصار ، الاخلاص البشري ، الاخلاص الطبيعي . الطبيعة ، التوافق الطبيعي ، التوافق البشري ، الفن . من الواضح أن مثل هذه الخلاصة مقبولة كما هي عليه ، إلا إنها لا تعطي إلا فكرة عن كيفية اتصال هذه الكتب ، وكيفية انسياب الرمزية من الكتاب الواحد إلى الآخر .

إن مفهوم المستويات الأربعة للوجود ، والرموز المستعملة لتمثيلها تأتي من تراث سبنسر الثقافي بشكل عام ومن الكتاب المقدس بشكل خاص . ويصف الكتاب المقدس ، كما قرأه سبنسر لأهدافه الخاصة ، كيف سكن الإنسان أصلاً عالمه الانساني الخاص . جنة عدن ، ثم خرج منه إلى العالم المادي الحاضر الذي سقط فيه . وبسقوطه ، فقد الانسان شجرة الحياة وماءها . تحته الجحيم ، الممثل على الأرض بممالك العبودية ، مصر ، بابل وروما ، ويرمز إليه بأفعى عدن ، أو الشيطان أو وحش الماء الذي يدعوه الأنبياء لوياثان (١) أو التنين . والانسان يُفتدى بمطلب المسيح الذي يعد تغلبه على العالم هبط إلى الجحيم وفي ثلاثة أيام تغلب عليه أيضاً . وفي الفن يُرمز إلى هبوطه عادة بمهاجمته فم تنين مفتوحاً وعندما يرجع منتصراً يحمل علماً عليه صليب أحمر خلفيته بيضاء ، واللونان يمثلان دمه ولحمه . في نهاية الزمن يهلك تنين الموت نهائياً ، ويعود الانسان إلى عدن ، ويسترجع ماء الحياة وشجرتها : في المسيحية ، هذه الأخيرة يُرْمَزُ إليها بالطقوس المقبولة في الكنيسة البروتستانتية الا وهي التعميد والقربان المقدس .

ويتبع بحث الفارس ردكروس في الكتاب الأول رمزية البحث

---

(١) لوياثان : وحش بحري يرمز إلى الشر في الكتاب المقدس — المترجمة

الذي يقدم به المسيح . فهو يحمل شعار الصليب الأحمر ذاته على خلفية بيضاء . والوحش المتوجب عليه قتله هو « ذلك التنين العجوز » ( الرباعية إلى الجزء (١١) ، قارن سفر الرؤيا (١٢) ، ٩ ) الذي هو مماثل لكل من شيطان الكتاب المقدس ؛ واللوياثان وأفعى عدن . والهدف من قتله هو إرجاع والدَي أونا . وهما آدم وحواء ، إلى مملكة عدن التي تشمل العالم كله الذي اغتصبه التنين . ويستمر طغيان مصر وبابل والامبراطورية الرومانية عن طريق طغيان الكنيسة الرومانية ، ويتنبأ سفر الرؤيا ، كما قرأه سبنسر ، بسطوة هذه الكنيسة في المستقبل ، ثم انهدامها النهائي في رؤيا التنين والبغى الكبيرة ، والأخيرة متماهية مع دويسا . ويحارب القديس جورج التنين ثلاثة أيام في جنة عدن وماء الحياة وشجرتها ينعشانه في اليومين الأولين على التوالي .

إلا أن عدن ليست هي السماء : إنما هي بالنسبة لسبنسر وكذلك دانتي قمة المطهر الذي يعبره القديس جورج في بيت القداسة . هي عالم الطبيعة الانسانية المستردة ، كما كانت أصلاً والتي يمكن أن تبقى كذلك إذا زال منها الاثم . وكذلك فان القديس جورج ليس هو المسيح ، بل مجرد الشعب الانكليزي وهو يحاول أن يكون مسيحياً . والتنين الذي ربما يكون جزءاً من الشيطان — أقل شيطانية بكثير من آركماغو أو دويسا ، اللذين يبقيان بعد انتهاء الكتاب . إذ لا يمكن لوحش ، مهما كان كريهاً ، أن يكون شريراً حقاً : فالشر يتطلب اساءة استعمال الذكاء ، وقد رسم سبنسر تنينه بشيء من التقدير لحقيقة ذكرها في مقالة لفاليري ، وهي أنه في الشعر ، نجد على الدوام أن أشد المخلوقات إخافةً تتصف بلمسة طفولية :

ومر تجاهه بشكل مفزع

رافعاً صدره المرقط عالياً إلى الأمام
قافزاً على العشب الهشيم مراراً
لسروره العظيم بضيفه الجديد ( I ، XI ، ١٥ )

لذا فان مسرح العمليات في الكتاب الأول يظل عالماً إنسانياً . وتبدو السماء الحقيقية فقط في رؤيا القدس في نهاية الجزء العاشر وفي لمسات أخرى قليلة ، مثل الزوج الخفي لكلاريسا والموسيقى السماوية التي تسمع في خلفية الخطوبة الأخيرة . عدن هي ضمن نظام الطبيعة إلا أنها أرض جديدة مرتفعة إلى الأعلى ، أو طقوسياً في صف واحد مع سماء جديدة . والاتجاه الرئيسي للصور المجازية هو أيضاً إلى الأعلى : وهذه الحركة المتجهة إلى الأعلى هي الفكرة الرئيسية في بيت القداسة وفي البحث الأخير ، وفي أفكار ثانوية مختلفة كعبادة السواطير لأونا .

لقد تكلمنا عن مبدأ المحاكاة الرمزية ، الذي نصادفه في جميع كتب مليكة الجان . الفضائل لا تتغاير فقط مع مضاداتها الشريرة ، بل أيضاً مع الرذائل التي لها أسماء ومظاهر مشابهة . وهكذا فان الوسط الذهبي يُحاكي بسخرية بالأوساط الذهبية التي يقدمها مامون (١) . كما أن « ذلك الجزء من العدل ، الذي هو الانصاف » في الكتاب الخامس يُحاكي بتهكم بما يغط به المارد من مساواة فوضوية في الجزء الثاني ، وهكذا دواليك . وبما أن الفكرة الرئيسية في الكتاب الأول هي الثقة ، أو الاخلاص الروحي ، فان أشد المحاكاة تهكماً من هذا النوع هو بين فيدليا أو الثقة الحقيقية ، ودويسا التي تدعو نفسها فيديسا . تمسك فيدليا قدحاً ذهبياً من الخمر والماء ( يظهر عادة في نماذج رومانسية أخرى

(١) مامون – شيطان الجشع أو حب المال – المترجمة.

على أنه الكأس المقدسة (١) . إلا إن إشارة سبنسر الواحدة إلى الكأس المقدسة تدل على اهتمامه به ) . كما تمسك دويسا قدح بغي بابل الذهبي . ويحتوي كأس فيدليا أيضاً على أفعى ( أفعى موسى النحاسية المخلّصة التي ترمز إلى صلب المسيح ) ، وتجلس دويسا على تنين سفر الرؤيا الذي هو مجاز مماثل لأفعى عدن . ثم يؤكد على قدرتها على إحياء الموتى . فتحيي سانجوي من الموت بقدرة إيسكولابيوس الذي يكون شعاره الأفعى . ومن بين جميع أنواع المحاكاة التهكمية في الكتاب الأول ، فان أهمها بالنسبة للصور المجازية في القصيدة بشكل عام ، هو المحاكاة الساخرة لشجرة الحياة ومائها في عدن . هذه الرموز لها نظائرها الشيطانية في الشجرتين المصعوقتين في كل من فرادبيو وفراليسيا ، وفي النافورة الصاعقة التي يشرب منها القديس جورج في الجزء السابع .

وهكذا فان الكتاب الأول يرينا بوضوح شديد ما دعوناه باخضاع الرموز الدورية للرموز الجدلية : شجرة الحياة ومائها . وهما أصلاً رمزان لعودة الحياة والربيع ، يكونان هنا رمزين للبعث ، أو التغيير الدائم من حياة في الطبيعة المادية فوق الحيوانات إلى حياة في الطبيعة الانسانية تحت الله . والأهمية الرئيسية للكتاب الثاني هي أيضاً جدلية ، ولكن في الاتجاه المعاكس ، إذ يهتم الكتاب بالحياة البشرية في العالم المادي العادي ، وبانفصاله عن العالم الشيطاني تحته . خميلة النعيم هي محاكاة ساخرة لعدن ، وكما أن ذروة الكتاب الأول هي معركة القديس جورج التي دامت ثلاثة أيام مع تنين الموت ، فان الذروة القصصية

---

(١) الكأس المقدسة ( التي شرب المسيح منها في العشاء المقدس والتي راح المسيحيون فيما بعد يجدون في البحث عنها ) — المترجمة

للكتاب الثاني هي بقاء غايون ثلاثة أيام في العالم السفلي . وهذه هي الذروة على الأقل إلى الحد الذي يتعلق ببطولة غايون ، إذ أن آرثر هو الذي يهزم ماليغر ، وبالمر حقاً هو الذي يقبض على اكريزيا .

لذلك ، يجب علينا أن نتوقع وجود الكثير من المحاكاة الساخرة الشيطانية للرموز في الكتاب الأول ، خاصة بالنسبة لشجرة الحياة ومائها وما يتعلق بها من رموز . في البداية نلاحظ أن اكريزيا ، مثل دويسا ، تمسك بقدح الموت الذهبي ، ومثل فيديا قدحها مملوء بالخمر والماء ( « باخوس مع الحورية » ) . ويتبع ذلك روديمين بيديه الملطختين بالدم واللتين لا يمكن غسلهما . ويقول سبنسر عن يدي ردكروس أنهما « معمدتان » بعد أن يتراجع ساقطاً في بئر الحياة ، وحادثة روديمين هذه هي بشكل جزئي اشارة إلى الخطيئة الأصلية ، التي لا يمحوها إلا التعميد أو الغسل في « بئر الحياة » . وتظهر النظائر الشيطانية لكل من الشعارين في مشهد الجحيم في غار مامون وذلك بالنسبة لكل من بايليت وتانتالوس . بايليت ، الذي يغسل يديه إلى الأبد دون فائدة ، يكرر صورة روديمين في محيطها الشيطاني ، وتنتالوس هو المحاكاة الساخرة المماثلة للقربان الرباني . هذه الشخصيات مسبوقة بوصف لشجرة التفاح الذهبية في حديقة بروزدبينا ونهر كوكتيس . ويوجد إسهاب كبير في صور الأشجار والمياه التي تحويها خميلة النعيم .

أما أن ترفض نافورة حورية ديانا تنظيف يدي روديمين فذلك يشير إلى الدور الثانوي لديانا في رمزية سبنسر . ومن الواضح ، إذا قارنا وصف فينوس في الكتاب الرابع بوصف الطبيعة في أناشيد التحول ، أن فينوس تمثل نظام الطبيعة بكامله في ناحيته الانسانية العليا كما تمثله في ناحيته المادية السفلى . ما تمثله ديانا هو مقاومة الفساد الذي يرمز إليه

بعدم العفة . وهذه المقاومة هي بداية الادراك الأخلاقي ، وبالطبع جزء أساسي منه على الدوام . لذا فان ديانا لدى سبنسر تشبه قليلاً القانون لدى ملتون الذي يستطيع أن يكتشف الاثم ولا يستطيع إزالته . وعندما لمح فونَس ديانا عارية في أناشيد التحول فان هذا يوازي بعض الشيء ثورة الطبيعة السفلى على العليا الممثلة بدَفْع التحول نفسه إلى السماء مكان سينثيا ، التي هي شكل آخر من أشكال ديانا . وان عذرية اليزابيث قد أجبرت سبنسر طبعاً أن يعطي ديانا مقاماً عالياً ، وكذلك بلفيب التي هي تحت حمايتها . ولكن لأسباب رمزية وسياسية فضل سبنسر أن يجعل مليكة الجان امرأة شابة مقدمة على الزواج مثل بريتومارت . في غضون ذلك ، نجد أن صورة مليكة الجان العذراء هي التي يحملها غايون على درعه . ( وغايون هذا ، بما يتصف به من مركب أخلاقي كامل ، شديد الشبه بصورة مذكرة لديانا .

الاعتدال لدى سبنسر هو فضيلة سلبية نوعاً ما ، وهو مقاومة الشعور بالعمل المندفع . وذلك ضروري لمعرفة فيما إذا كان العمل صاعداً أو نازلاً في الجدلية الأخلاقية . العمل الواعي هو العمل الحقيقي أي Proairesis بتعبير أرسطوطاليس . أما العمل المندفع فهو حقاً عمل مزيف أو انفعال يتحول تدريجياً إلى السلبية . الحياة الانسانية في العالم المادي لها بعضُ من صفات جيش احتلال ، كما يرمز إلى ذلك حصن إلما المحاصر . ويحوي بيت إلما شيئين بشكل خاص : الثروة بمفهوم رَسْكن عن الرفاه ، والجمال بمعنى التناسق الصحيح وتنظيم الأجزاء . والعدوان الرئيسيان لهذا البيت هما « الجمال والمال » ، وهما تابعا اكريزيا ومامون ، وعبارة عن أملاك خارجية ضرورية يستعملها العقل العملي ، ويظنها العقل السلبي غايات في حد ذاتها . الاعتدال أيضاً هو المزاج

الجيّد ، أو توازن الاخلاط (١) . وأعداء غايون هم بشكل رئيسي الاخلاط بالمعنى الاليزابيثي ، مع أن الاخلاط عادة يُرمز إليها بعناصرها المتناظرة معها . فبيروكليس السريع الغضب ، مثلاً ، مقترن بالنار ، وسيموكليس البارد بالماء . وان ساحة المعركة بين العقل العملي والسلبي هي منطقة الاحساس أي التدفق الثابت للانطباعات والمثيرات الآتية من العالم الخارجي والتي ينظمها العقل العملي ، بينما يخضع لها العقل السلبي فحسب . عادة ، يسيطر الخلط الدموي في العقل العملي ، بينما يصبح العقل السلبي ضحية للسوداوية ، وما يترتب عليها من ضعف مستمر في الارادة وفي القدرة على التمييز بين الحقيقة والوهم . وفي صورة سبنسر للعقل ، الخيال ( فانتاستيس ) يكون ميالاً إلى السوداوية وتأثير « ساتورن (٢) المائل » . وهو ليس مركز الخيال الشعري ، كما هو الحال بالنسبة للقصة الرومانسية في القرن التاسع عشر . أما عنوان فانتاستيس لجورج ماكدونالد ، كما يقول لنا المؤلف ، فلا يأتي من سبنسر بل من فينياس فليتشر ، الذي يختلف عن سبنسر بجعله فانتاستيس مصدر الفن . أما ماليغر ، قائد الهجوم على ألما ، فهو روح سوداوية ، وهو ينحدر من العنصر المناظر في الأرض .

بعد أن يضع الحدود الجدلية القصوى لصورة المجازية ، يتقدم سبنسر ليبحث نظام الطبيعة على صعيديها الرئيسيين في الكتب الباقية . الاعتدال يتخذ مسلكاً متوسطاً بين العناية والاهمال ، الغيرة والعبث ، البخل والاسراف ، كهف مامون وتعريشة إكريزيا . اكريزيا نوع

---

(١) جمع خلط : الأخلاط الأربعة ( الدم والبلغم والصفراء والسوداء ) التي زعم القدماء أنها تقرر صحة المرء ومزاجه — المترجمة

(٢) ساتورن : زحل — المترجمة

من فينوس ، ولكنها تتصف بالشر ، وضحاياها ، موردانت متمرغ في دمه ، وسيموكليس وفيردانت ، أشبه ما يكونان بأدونيس ، يبدوان فاقدي الحياة ، مهدّمين أو خائفين . مامون رجل كبير السن له بيت يدعى فيلوتين . والكثير من الرمزية في الكتاب الثالث معتمد على هذين النموذجين الأصليين . القسم الأول يمهد السبيل إلى وصف جنات أدونيس في الجزء السادس ، مكرراً على الأقل ثلاث مرات الفكرة الرئيسية لفينوس وأدونيس . في باديء الأمر لدينا في الحصن البهيج بسط معلقة على الجدران تمثل القصة ، مع وصف مسهب ملحق به . وبعد ذلك تقوم بريتومارت ( وهي بكل تأكيد أكثر بطلات الرومانسية حدة في الطبع ) بجرح مارنيل على « شاطئه الأثير » حيث تكون الصور المجازية القربانية ، وعويل الحواري ، ونثر الزهور على النعش ، كلها صور تقليدية لأدونيس . بعد ذلك ، تكتشف بلفيب تمياس مجروحاً في فخذه بفعل رمح يستعمل في قتل الخنازير البرية . وكل من بلفيب وسايمونت والدة مارنيل ، لديهما أماكن مبهجة شبيهة بجنات أدونيس يلتجئون إليها طلباً للراحة . وفي الجزء الثاني من الكتاب لدينا ثلاثة أمثلة على علاقة الرجل العجوز بالمرأة الشابة : ماليبكو وهيلينور ، بروتيوس وفلوريميل ، بوزرين وأموريت . كل هذه العلاقات تتصف بالشر : ولا توجد نسخة عن هذه الفكرة ، تنسب إليها صفات مثالية . السبب هو أن النسخة المنسوب إليها صفات مثالية ستكون نظيرة لرؤيا المحبة في ترتيلة المحبة الإلهية . وهذا ربما يأخذنا خارج نطاق مليكة الجان ، أو على أي حال خارج الكتاب الثالث .

إن الشخصية البارزة الرئيسية في الكتابين الثالث والرابع هي فينوس محاطة من الجانبين بكيوبيد وأدونيس ، أو مرادفهما في الشعر الحديث

إيروس وناتانوس . فينوس وكيوبيد هما إلها الحب الطبيعي ، ولا يشكلان محاكاة ساخرة شيطانية ، بل محاكاة بسيطة للحب المسيحي ، وهذه المحاكاة هي القاعدة الرمزية للتراتيل الأربعة . كيوبيد ، مثل يسوع ، سيّد للآلهة وخالق للكون ، وفي ذات الوقت طفل ، علاقة فينوس به أشبه بعلاقة مريم بيسوع لكنها متصفة بالشهوانية . كما أن علاقة فينوس بأدونيس أشبه بعلاقة المنتحبة (١) بيسوع ولكنها أيضاً متصفة بالشهوانية . وبسبب كونها خنثوية فانها تلد كيوبيد دون مساعدة من الذكور ( انظر كولن كلاوت يعود إلى بيته مرة ثانية ٨٠٠ ف ف ) ثم تفقده وتذهب باحثة عنه . ويعود منتصراً في القناعيّة العظيمة في النهاية على شكل سيد جميع الكائنات .

إن جنة أدونيس ، بروحها الحارسة ومناخها المعتدل تماثل بعناية خميلة النعيم وتظهر فيها الحقيقة بوضوح إلى درجة تجعل من الخميلة مجرد سراب . إنها تقدم نظام الطبيعة على أنه عملية دورية للموت والتجدد ، وهذا النظام بريء أخلاقياً في حد ذاته ، إلا أنه ينتمي إلى مملكة التحول ، كما يدل على ذلك وجود عنصر الزمن . إن جنة أدونيس مماثلة لجنة عدن : إنها الطبيعة كما ستكون عليه إذا استطاع الانسان أن يعيش في عالمه الانساني اللائق أي العصر الذهبي « القديم » . انها عالم تكون فيه المادة ثابتة ولكن « الأشكال تكون مختلفة ثم تضمحل » . لذا فانها متعلقة جداً بفكرة التحول التي هي الرمز الرئيسي للمحبة الإلهية كما تخيلها الوثنيون .

من الطبيعي أن يكون لمثل هذا الحب شكله المنحرف ، وتمثله غيرة مالبيكو وبوزيرين وبروتيوس . وجميعهم يمثلون أشكالاً مختلفة

---

(١) المنتحبة : صورة تمثل العذراء تنتحب فوق جثمان المسيح – المترجمة

من أسطورة تيتونس وأرورا، أي المحب العجوز والعجز المقاوم . تهرب هيلينور إلى عالم السواطير ، عالم « طبيعي » إلى درجة تجعله خالياً من الاثم كلياً . وان تعذيب بوزيرين لأموريت ممثلاً الآلام المبرحة للحب الغيور فيتكرر على صورة أشكال مختلفة من النزف مثل « النهر الدموي الطويل » في سجادة الحائط التي تصور قصة كيوبيد . سواء كان الحب مؤلماً أم لا فانه هو الذي يجعل العالم يدور ، ويبقى على دوران دورة الطبيعة . وإن حب مارنيل وفلورميل بنوع خاص ، وما يوحي به اسماهما من مياه وخضرة ، هو الذي يبدو مرتبطاً بالدورة الطبيعية . فلورميل مسجونة تحت البحر خلال نوع من الشتاء الرمزي فتحل محلها فلورميل « مكسوة بالثلج » . ولا يبل مارنيل من مرضه الا عندما تبتعد أمه عن « الآلهة المائية » متجهة نحو الشمس ، وما أن يرى فلورميل حتى تعود إليه الحياة من جديد :

كما يشعر العشب الذي أيبسته حدة الشتاء القاسي بدفء انعكاس أشعة الشمس

كذلك يرفع رأسه ، الذي كان منحنياً من قبل ويبدأ في نشر ورقة أمام أشعة الشمس الجميلة .

( ٣٤ XII IV )

إن الكتاب الرابع مليء بصور الإحياء الطبيعي . بعض هذه الصور موجودة في أماكن غير متوقعة على الاطلاق ، وتصل إلى الذروة في رمزية شجرة الحياة ومائها في بيئتها الطبيعية . يقال لنا في معبد فينوس « لا توجد شجرة لها اعتبار الا وكانت مزروعة هناك » . والجزء الثاني عبارة عن تدفق هائل للمياه . أما زواج التيمز بميدوي فيتم في قاعة بروتيوس . وبروتيوس كما يقال لنا في كتيبات الميثولوجيا هو روح

التحول ، الطاقة السائلة للمادة والذي يندفع خلال أشكال متعددة لا نهاية لها .

إن الدافع في الحب الجنسي هو الاتحاد في جسد واحد ، والذي هو جزء من رمزية الزواج المسيحي . لذا فالنهاية الأصلية للكتاب الثالث تترك سكودامور وأموريت متصلين بعناق يجعلهما يظهران على شكل خنثى واحدة . ويصبح سبب هذه الصفة الغريبة واضحاً في الكتاب الرابع حيث نعلم أن فينوس نفسها خنثوية ، وبالطبع كل المحبين المتعانقين هم مظاهر جديدة لفينوس . وبشكل طبيعي هذه الصورة تكون ملائمة للمحاكاة الشيطانية كما هي الحال في ولادة أولفانت وآرغانت ، الناتجة عن سفاح القربى . أما بريتو مارت فتراقب سكودامور وأموريت بشيء من الحسد ، متخذة قراراً عقلياً في أن تصل إلى ذات الوضع بمجرد أن تلقي آرتيغال أرضاً : إذ أن بريتومارت ، رغم كونها طاهرة كبليفيب ، الا أنها لم تأخذ على نفسها عهداً بالعذرية . ربما كانت امكانية وصولها إلى العواطف الانسانية ، هي التي يُرْمَزُ إليها بالجرح الدامي الذي أصابها به السهم في الجزء الأول من الكتاب الثالث ، وهي صورة تتكرر في الجزء الأخير بتناسق غير عادي حتى بالنسبة لسبنسر .

إن توسيعاً طفيفاً في رمز الاتحاد ذاته من خلال الحب يأخذنا إلى حقل الحب الاجتماعي أو الصداقة ، وهو فكرة الكتاب الرابع ، الصداقة تري ، بشكل أكثر وضوحاً حتى من الانفعال الجنسي ، قوة الحب كطاقة خلاقة ، مستخلصة العناصر الجوهرية من حالة من التشوش الكامل وذلك بجذبها الشبيه إلى شبيهه . ان النظير الانساني لتنظيم هذه العناصر هو التناسق أو الانسجام ، الذي يستعمل سبنسر من أجله رموزاً عديدة ، وخاصة السلسلة الذهبية ، وهي صورة يقدمها في الكتاب

الأول ثم يحاكيها ساخراً في سلسلة ترمز للطمع في كهف مامون . لدينا أيضاً صورة روحين ( أو ثلاثة ) متحدة في جسد واحد في الرواية المملة جداً عن بريامونـد وديامونـد وتريامونـد . ومن الممتع أكثر أن يبدو سبنسر وكأنه يعتبر التراث الشعري مجتمع صداقة يضم أنواعاً متشابهة . في الكتب الستة جميعها في مليكة الجان ، يشير سبنسر فقط في الرابع منها بشكل صريح إلى مثليه العظيمين تشوسر وأريوستو ، وعباوته عن تشوسر هامة : « روحك ذاتها ، التي تظل باقية في داخلي » .

عندما ننتقل من الصداقة ، وهي نموذج مجرد للمجتمع البشري لا يستطيع تشكيله سوى الأرواح النبيلة ، إلى العدل الذي يجب أن يشمل ما هو دنيء وشرير ، فاننا نرجع إلى الرمزية التاريخية . إن رؤيا سبنسر للتاريخ ( ٣ ، ٩ ) تتركز على أسطورة طروادة : يذكرنا بطروادة الأولى كل من هيلينور وباريديل ، وبطروادة الثانية أي روما ، دويسا التي تعود إلى الظهور في الكتابين الرابع والخامس . طروادة الثالثة طبعاً هي انكلترا نفسها التي لن تقع في الزنى أو تخضع للخرافات إذا استطاع شاعرها القائد أن يمنع ذلك . وفي نبوءة طروادة الثالثة نصادف صورة شعرية متعلقة بعرس التيمز في الكتاب الرابع :

لندن — طروادة الجديدة الشاهقة التي تغسل أطرافها أمواجُ التيمز الثر

والتي أوثقت قدمُها على عنقه العنيد وهو يعصف غاضباً مزمجراً من ألمه .

حتى أن الناس كلهم يخشون خوض غماره .
لقد ثبتت قدمها عالياً

فأصبحت أعجوبة العالم ، يصدح اسمها
في الأراضي الأجنبية ، وكل من يمر
يراها عن بعد ، فيخال أنها تهدد السماء

( ٤٥ ، IX ، III )

إنني أقتطف هذا الوصف الشعري للتمييز على ما هو من انحراف في القاعدة لأنه متصل اتصالاً وثيقاً بمفهوم سبنسر عن العدل وهو تسخير القوة الجسدية لقهر الطبيعة المادية . في نواحيها السفلى هذه القوة الجسدية ميكانيكية ، ويُرمز إليها « بالرجل الحديدي » تالوس ، الذي يجب أن يشكل واحداً من أقدم رموز « القصص العلمية أو التقنية في الشعر ، والذي يقتل عشوائياً دفاعاً عن التمييز كالشرطي في أفريقيا الجنوبية . أما في مظاهره العليا حيث يصبح العدل انصافاً ، أو اعتباراً للظروف ، تكون الصورة الرئيسية هي صورة العذراء وهي ترشد الوحش الثائر . نصادف هذه الصورة في وقت مبكر في مغامرات أونا والأسد في الكتاب الأول . وهذا الشكل الرمزي نفسه يعود إلى الظهور في جنات أدونيس ، حيث تتمتع فينوس بأدونيس ، والخنزير البري مسجون في كهفه في الأسفل . بعدها يأتي تدريب آرتيغال ( الذي يبدأ سيرته بترويض الحيوانات ) من قبل آستريا ، التي هي مطابقة لبرج العذراء . ومن ثمّ نصل إلى رؤيا ايزيس ، حيث نجد اوزيريس والتمساح مماثلين لأدونيس والخنزير البري سابقاً . إلا أنهما الآن معرّفان بشكل واضح . وأخيراً لدينا ميرسيلا والأسد تحت عرشها ، حيث يمتنع سبنسر بشكل فطري عن التأمل في امكانية تماهي الأسد مع عاشق بشري . ربما تكون الرابطة مع لندن على التمييز هي التي تمنح في الكتاب الخامس امتيازاً كهذا لصورة النهر وهو يجرف قذارة الظلم . في الوقت ذاته ، العذراء التي

تسيطر على الحيوان هي نفسها خادمة لإله ذكر خفي ، لذا فان الأنثى الثائرة هامة في الكتابين الأخيرين : راد عند الامازونية في الخامس ، التي تثور ضد العدل ، وميرابل في الكتاب السادس تثور ضد الكياسة . راد غند مقترنة بالقمر لأنها تحاكي ايزيس ساخرة ، وايزيس مقترنة بالقمر بشكل جزئي لأن الملكة اليز سينثيا (١) بفضل تسمية رالي لها .

كما يبحث الكتاب الثالث في النظير الدنيوي والطبيعي يبحث الكتاب السادس أيضاً في النظير الدنيوي والطبيعي للنعمة كلمة النعمة الإلهية بحد ذاتها بكل مظاهرها الانسانية هي كلمة في هذا الكتاب . وعندما تظهر إلهات الحسن الثلاث على جبل نجد أنفسنا في عالم يسمو على عالم فينوس :

هؤلاء الثلاث يَهَبْن الناس جميع الفضائل
وكل ما تفخر به فينوس
معارٌ منهن

( VI ، X ،

يقال لنا إن إلهات الحسن قد أنجبهن جوبيتر عندما رجع من بيلوس وثيتس . ويشار إلى هذا العرس مرة ثانية في أناشيد على أنه أكثر المناسبات بهجة قبل الدعوى التي أقامها التحول . في هذا العرس أن تثبت جوبيتر أصلاً « في كرسيه الملوكي » : ثيتس من بيلوس قد أزال التهديد الصادر من ابن ثيتس لقوة ولم يعرف سر هذا التهديد سوى بروميثيوس ، الذي صُلب على

---

(١) سينثيا : القمر – المترجمة

لأنه لم يغْشِه . وهكذا فقد أدى هذا العرس ، رغم أن سبنسر لا يخبرنا بذلك ، إلى التوفيق بين جوبيتر وبروميثيوس . وقد كان بروميثيوس ، الذي يعني اسمه تقليدياً التروي أو الحكمة ، هو الموجد ، طبقاً للكتاب الثاني ، للجن الصغار والجنيات — أي طبيعة الانسان الأخلاقية والشعورية . توجد أيضاً رموز شيطانية كثيرة في الكتاب السادس . وخصوصاً محاولة سيرينا تقديم قربان ، حيث أن عادة أكل السمك وتقديم الدم إلى الكهنة لها معان إضافية واضحة في المحاكاة الساخرة . إلا أن مركز الجاذبية الرمزية في الكتاب السادس ، إذا جاز التعبير هو العالم الرعوي الأركادي (١) حيث نشعر وكأننا نكاد ندخل إلى بيت الانسان الأصلي حيث الموجودون ، كما في عالم الطفل في هضبة السرخس Fern Ltill للشاعر ديلان توماس ، هما آدم والعذراء فقط . لقد انتهى عالم إيروس رغم أن الكتاب السادس أكثر الكتب شبقاً في القصيدة كلها ولكن بالمعنى الأفضل . كله مليء بالعري البريء والجماع ، الذي تتسم مباغتته بعدم كياسة مفرطة ، وهو مليء أيضاً برموز عديدة لحالة البراءة والتجدد الممكن مثل الرجل المُنْقَذ ومشهد التعرف الذي يجتمع فيه شمل باستوريلا بأبويها .

مثل هذا العالم يختفي الفرق فيه بين الفن والطبيعة لأن الطبيعة تتخذ لها شكلاً بشرياً . في خميلة النعيم يؤكد على المزج بين الفن والطبيعة : على جبل أسيدال الفن ذاته هو الطبيعة ، إذا استشهدنا ببوليكسينز مرة ثانية . إلا أن الفن وخاصة الشعر له مكان رئيسي في أسطورة الكياسة . النعمة الإلهية في الدين تتضمن الرؤيا عن طريق الكلمة ، والنعمة الانسانية تعتمد على كلمات انسانية جيدة . خلال الجزء الثاني من مليكة الجان ، يصور الافتراء على أنه ألد أعداء المجتمع البشري : لدينا إيث وسلاندر

---

(١) نسبة إلى أركاديا وهي منطقة جبلية في بلاد اليونان ، اشتهرت بأنها موئل الرعاة البسطاء القانعين بقسمتهم — المترجمة

نفسها في الكتاب الرابع ، ومالفونت بلسانه المسمر بعامود في باحة مرسيلا . كل هذه ترمز إلى ما يجب عمله من قبل الشعراء الآخرين ، وأخيراً الحيوان الثاغي ، صوت الاشاعات المليء بألسنة السوء . في كل مناسبة ، يؤكد على اعتماد الكياسة على الكلام المعقول ، وبنفس الطريقة التي تقودنا فيها أسطورة العدل إلى شخصية المليكة ، كما هي مبينة في ميرسيلا ، التي توضح نظام المجتمع ، كذلك فان أسطورة الكياسة تقودنا إلى شخصية الشاعر نفسه ، الذي يبين نظام الكلمات .

عندما يرتكب كاليدور خطأ واحداً عديم الكياسة ، ويقاطع كولن كلاوت ، تختفي جميع الشخصيات التي كانت ترقص على أنغام مزماره . في العصر الانكليزي الاليزابيثي كان السحر معنى شائعاً للفن ، وكولن كلاوت بالنسبة لسبنسر ، كما هو بروسبيرو بالنسبة لشكسبير ، يملك القوة السحرية لاستدعاء الأرواح لتمثيل تخيلاته الحاضرة . وهي أرواح تختفي إذا تكلم أحد وأبطل مفعول السحر . كذلك فان الطبيعة تختفي بشكل غامض في نهاية أناشيد التحول ، تماماً كما يحدث لأفراح بروسبيرو إذ تجد لها نظيراً في خطابه اللاحق ، لدى اختفاء جميع المخلوقات . كولن كلاوت ، وبسبب ضيقه لحرمانه المفاجيء من صحبة مانه وأربع عذارى عاريات ، يحطم مزماره ، كما في ظروف مشابهة يغرق بروسبيرو كتبه . الشعر يعمل بالايحاء والمواربة . ويوصل المعاني بشكل لا يتناسب على الاطلاق مع كلماته ، بينما يكون دافع السحر إلى تكملة النموذج قوياً جداً . فاذا كانت روح من الأرواح تستحضر بأسماء الإله الاثنين والسبعين طبقاً لما ذكر في الشمهامفوراس ، فان الروح لن تحضر . إذا تذكر الساحر واحداً وسبعين منها فقط . في نهاية الكتاب السادس ، أكمل الساحر في سبنسر ، نصف التصميم الضخم ، وكان جاهزاً ليبدأ النصف الآخر ، لكن الشاعر في سبنسر كان راضياً : لقد أتم عمله وكانت رؤياه كاملة .

# ما أصدقهما من اثنين

أي ناقد لسونيتات شكسبير لابد وأن يطلع العالم على حدوده الخاصة في النقد أكثر مما يطلعهم على موضوعه . وإذا باشر النقد بحدود واضحة جداً ، فان سطح السونيتات الرائق سيعكسها بأمانه . كثير من القراء يميلون إلى الافتراض أن الشعر سجل لتجربة الشاعر . والقائل إن شكسبير يجب أن يكون محامياً لاطلاعه الواسع على القانون ، أو نبيلاً متنكراً لسعة معرفته بالسيكولوجية الارستقراطية ، لاشك يبدأ دائماً بهذا الافتراض كمقدمة منطقية رئيسية له ، ومن ثم يستخدمه في أحكامه التقييمية . وهكذا نجد تجارب الحياة المباشرة والتجارب غير المباشرة المستمدة من الكتب مرتبطة على التوالي بالشعر الجيد والشعر الأقل جودة — القصيدة (١) جيدة جداً لذلك فان خلفها تجربة حقيقية ، أما القصيدة ب مملّة لذا فهي حتماً « مجرد تمرين أدبي » وغير مشتملة على « المشاعر الحقيقية » للشاعر . وتتضمن هذه الافتراضات ، بالطبع ، الرأي القائل إن التقليد هو مضاد للأصالة ، وهو سمة من سمات الكاتب الرديء . والقصيدة الغنائية بنوع خاص هي التي تعاني من هذه الآراء . إذ لا يستطيع أحد أن يفعل شيئاً إزاء مسرحيات شكسبير التي تروي كل منها قصة أخذها من كتاب ما . ومع أن النقاد المتمرسين ينبذون كل هذا نظرياً ، إلا أن شكسبير كان ضليعاً في إبقاء حياته الشخصية بعيدة عن متناول يدنا . وهذا يعذبنا إلى درجة تجعل أي تلميح بمعلومات أكثر عن تلك

الحياة كافياً لاخراج الناقد عن حدود تعقله . السونيتات لذلك ، لا تزال تملك القوة على إطلاق سراح الباكوني (١) المحبط الموجود داخل الكثيرين من دارسي شكسبير .

النقطة الأولى التي يجب توضيحها هي أنه إذا قرأنا السونيتات على انها نسخ طبق الأصل عن التجربة ، فان قراءتنا لها عندئذٍ لا تكون واقعية بل رمزية وعلى شكل سلسلة من الاشارات الغامضة التي يوجد فيها شاعر منافس قد يكون تشابمان ، وقمر أرضي هو الملكة اليزابيث ، ورجل يبدأ اسمه بـ هيو قد يكون شخصاً يدعى هيوز . والآن إذا اقتربنا من السونيتات بهذه الطريقة الرمزية غير الناضجة فانها تصبح « ألغازاً » من النوع الغريب جداً . هذه السونيتات تبدأ بسبع عشرة مناشدة لشاب جميل كي ينجب غلاماً . القراء المولعون بالتبرير يقولون لنا إن الشاعر يحث الشاب على الزواج . إلا أن واحدة فقط من هذه السونيتات وهي الثامنة — تبحث في الزواج جدياً . حقاً ، إن الشاب يُحَثُّ على الزواج لأنه الأسلوب الشرعي الوحيد لانجاب الخلف ، ولكن من الواضح أيضاً أن أي امرأة تفي بالغرض : إذ لا يوجد أي اقتراح يشجع الشاب على الوقوع في الحب ، أو حتى أي إمكانية لانجابه البنات أو حتى انجابه صبياً يشبه أمه ، مما يبدو شيئاً غريباً . إذ أن الشاب نفسه يشبه أمه . في الحياة الواقعية ، يخيل لنا أن الاجابة الوحيدة الممكنة من الشاب هي ما قاله المسيح للشيطان في الفردوس المستعاد : « لماذا أنت قلق ؟ » .

بعد ذلك يكف الشاعر عن مناشدة الشاب ثم يقع في حبه . ونلاحظ

---

(١) نسبة إلى فرانسيس باكون ( ١٥٦١ — ١٦٢٦ ) : سياسي وفيلسوف انكليزي يعتبر أحد رواد العلم التجريبي الحديث

بعدها أنه رغم وعد الشاعر الشاب بالخلود ، ورغم امتلاكه الأكيد للقدرة على اضفاء الخلود عليه ، إلا أنه لا يبذل أي جهد شعري ليجعل من الشاب شخصاً معقولاً أو ممتعاً . فهو يكرر كالمأخوذ أن الشاب شخص جميل ، وفي بعض الأحيان صادق ولطيف إن لم يكن مفرطاً في الفضيلة . ولكن في الحياة الواقعية يبدو لنا أن شاعراً يحب شاباً بهذا الافراط سيفرح على الأقل في إخبارنا عن مؤهلاته إذا كان لديه أي منها . هل كان باستطاعته أن يدبر حديثاً ، أو يتلاعب بالألفاظ ، أو يجادل في الدين ، أو يركب مع كلاب الصيد ، أو يرتدي ملابسه بأناقة أو يشترك في تأليف قصيدة غزلية ؟ إن أعظم سيد لرسم الشخصيات في هذا العالم يرفض أن يمنحه تلك اللمسة الفردية التي يندر أن يحرم منها حتى أكثر مخلوقاته الدرامية وضاعة . أما إذا كنا مصممين سلفاً أن نرى في هذا الشاب إيرل ساوثامبتون أو أي شخص آخر سريع الخاطر ومهذب ، فربما نعزي إليه صفات لا يضفيها الشاعر عليه . ولكن إذا اعتبرناه شخصاً حقيقياً ، وقرأنا ما هو موجود ، فنحن مجبرون على الاستنتاج أن شكسبير قد بدد مائه من أعظم السونيتات في اللغة الانكليزية على شاب ساذج غير حساس في منتهى الغباء والأنانية . كان شكسبير يتوقع أن يتسلى إيرل ساوثامبتون نوعاً ما بالحكاية غير اللائقة عن الولد الصغير العابس (١) الذي وقعت فينوس في حبه ، ولم يكن على مستوى الحادثة . إلا أن شاب السونيتات هو أكثر شبها بأدونيس تلك القصيدة منه بأي قاريء متذوق لها .

بالاضافة إلى ذلك — من هو الذي يُمنح الخلود في هذه السونيتات ؟ حسناً ، كان هناك هذا السيد المدعو و . هـ . باستثناء بعض الناس الذين

---

(١) الإشارة هنا إلى مسرحية شكسبير فينوس وأدونيس — المترجمة

ظنوا أنه هـ . و . وأنه ليس سيداً . وكيف نعرف شيئاً عن هذا السيد و . هـ . أو هذا الـ هـ . و الذي ليس سيداً ؟ هل يتحقق ذلك فقط من خلال جملة جاهلة متخبطة — هذا إذا استعملنا الكياسة في وصفها — جملة لم يكتبها شكسبير ولم توجه إلينا ، ولا يتوقع أن تكون تعبيراً دقيقاً عن الحقيقة أكثر من أي إعلان تجاري آخر . يقال لنا أيضاً أن نرجع إلى قصة تروي في أفيزا ويلوبي Willobie his Avisa عن شخص يدعى هـ ، و « يصاب فجأة بعدوى نوبة وهمية لدى وقوع نظره على ( أفيزا ) لأول مرة ، فيهزل فترة من الزمن في صمت وحزن ، وأخيراً يعجز عن احتمال الحرارة المحرقة لهذه النزوة المتوهجة فيفشي سر مرضه إلى صديقه الحميم و . س . » وباختصار نحصل على قصة أدبية جداً ، قد يصدقها بولونيوس معتبراً إياها رواية لحادثة واقعية ، بينما لن تصدقها روزالند على الاطلاق . ولا يقال لنا إن شاب السونيتات أراد الخلود ، ولكنه لو أراد ذلك لكان من الأفضل له أن يتزوج وينجب غلاماً ، كما نُصح بذلك طيلة الوقت . وهكذا فاننا إذا اعتبرنا السونيتات نسخة عن التجارب فان كل ما نحصل عليه من أفكار لدى قراءتها هو أنه من السيء جداً بالنسبة لكاتب الدراما الممارس أن يكون لوطياً متيماً بالصبيان الأغبياء الجميلين .

هذه النتيجة مغايرة لكل ما هو طبيعي إلى درجة تجعلنا ننتظر من أي ناقد يصل إليها أن يتراجع عن موقفه دون تردد . وغالباً ما نجد أمثال هؤلاء النقاد يجربون فقط أن يصونوا وجه المخلوق المضحك الذي خلقوه بأنفسهم . أما بنسون ، المصنف لنسخة ١٦٤٠ للسونيتات ، فقد اكتفى بتغيير الضمائر ، وهذا فعل لا يستطيع أن يقبله الضمير الحديث . كولردج كان يمانع في وجود أية مشاعر لواطية في الشعر بشكل عام . وطيلة حياته كان يسخر من فرجيل ويعتبره شاعراً من

الدرجة الثانية لأنه كتب نشيد الرعاة الثاني . إلا أن كولردج كانقد قطع على نفسه عهداً بالمصادقة على كل شيء كتبه شكسبير ، لذا كانت المسألة : كيف يخرج من هذا المأزق ؟ لهذا نجده يقول : « يبدو لي أن السونيتات لا يمكن إلا أن تصدر عن رجل عاشق ، وعاشق لامرأة . وتوجد سونيتة واحدة فقط ، أظنها بسبب تناقضها ، وسيلة تضليل مقصودة » . وناقد آخر يحث على وجوب اعتبار السونيتات أقدم أعمال شكسبير ، وأنها كتبت بوقت سمح له فيه أن يلفظ هذه العلامة من حياته . ولو كتبت فيما بعد ، لوجب اعتبار شخصية شكسبير «فاسدة» . ومن هو هذا الناقد الذي يحث على هذا ؟ إنه — صموئيل بطلر ، مؤلف زيارة إيرهون للمرة الثانية Erewhon Revisited . وما قوله هذا إلا خداع لطيف صادر عن الميل الانساني الخالد إلى تحويل الحقائق غير المرتبة إلى أساطير متناسقة .

المصير ذاته يلاحقه على ما يبدو ، حتى تفاصيل الطريقة الرمزية فالبيت في السونيتة ١٠٧ « وصل القمر الدنيوي إلى الخسوف » يظهر وكأنه يشير إلى الملكة اليزابيث : إن كان الأمر كذلك فان هذا يعني إما أنها ماتت أو أنها لم تمت بعد . وفي هذه الحالة فربما كتب هذا البيت في عام ١٦٠٣ أو قبل هذا التاريخ لبعض الوقت ، إلا إذا كانت هذه الاشارة عبارة عن استعادة تأملية للأحداث من النوع الذي يميل إلى كتابته الشاعر المتمهل ، أو أنها لا تشير إلى اليزابيث على الاطلاق ، وعندها تكون قد كتبت في أي وقت بين عام ١٦٠٣ وتاريخ نشرها في ١٦٠٩ . مرة أخرى نشعر ونحن قلقون بانزلاق « شكسبير الرجل » من قبضتنا .

من الأفضل أن نبدأ بالافتراض أن السونيتات شعر ، ولذا فهي

مكتوبة وفق تقاليد معينة ، ونوع أدبي معين ، وكل من هذين الأمرين قد تطور لأسباب أدبية خاصة . هذه التقاليد كانت من القرون الوسطى ، ولولا اكتسابها بيئة معاصرة في أيام شكسبير لما اتصفت بهذه الحيوية الزائدة . ففي عصر النهضة ، كان على الشاعر الجاد أن يجرب هذه التقاليد وأن يكون « عالماً في جميع الأمور ومحباً لاستطلاعها » على حد قول جبرائيل هارفي ، بالاضافة إلى كونه خبيراً عملياً في كل وسائل البلاغة المعروفة — وكتاب عصر النهضة كانوا يعرفون وسائل البلاغة أكثر مما نعرف . الا أن العلم والمراس لن يجديا الشاعر شيئاً إذا لم يكن « حاصلاً عليه » كما يقال . حاصلاً على ماذا ؟ على خيال منظم وقوي ، إذا استعملنا المصطلح الحديث ، والذي بصراعه مع أشد العواطف عنفاً قد تعلم أن يسيطر عليها كالسيطرة على الخيول الخائضة هي أمور لا إرادية إلا أنها لا تصيب أبداً من هم غير مهيئين لها . هل من الممكن اكتساب مثل هذا الخيال إذا لم يكن الإنسان حائزاً عليه أصلاً ؟ كلا ، ولكن من كان حائزاً عليه باستطاعته تنميته . كيف ؟ حسناً ! أقوى العواطف الانسانية ، التي هي الحب ، كانت أسهلها منالاً .

وهكذا كان لتجربة الحب علامة وثيقة جداً بتدريب الشاعر ، وهذه نقطة ذات أهمية كبيرة بالنسبة لفهم سونيتات شكسبير . كان الحب بالنسبة لشاعر عصر النهضة نوعاً من اليوغا الخلاقة ، أو النظام المبدع الذي يراقب من خلاله أقوى المشاعر الممكنة ؛ وهي تدور حول الاثارة الجنسية والغيرة وانشغال الفكر والسوداوية . كانت تلك المشاعر تتولد لديه سواء عنفته حبيبته أو قامت بدور الوحي لديه ، أغاظته أو أشعرته بنبله ، هجرته أو أدخلت إلى قلبه السعادة . لم يكن متوقعاً من الشاعر في عصر النهضة أن ينجرف في خضم الحياة ليكتسب « التجارب » ثم يسجلها في شعره . كان يتوقع منه أن يحول عقله إلى مخبر عاطفي

يكتسب فيه تجاربه تحت ضغط عال وملاحظة دقيقة . كان الأدب يمده بالتقاليد والتقاليد تمده بالأصناف والأشكال الأدبية التي كانت تنصب فيها عواطفه التي لا شكل لها . لذا فان تطوّره الابداعي وقراءته ودراسته للأدب كانت تتقدم جنباً إلى جنب ويغذي بعضها البعض الآخر .

طبعاً تجربة الحب هي تجربة حقيقية . إذ لا يُفترض بالشاب أن يقنع نفسه بدخول حالة ذهنية خاصة في محاولته لأن يصبح شاعراً ، بل يفترض به أن يقع في الحب يوماً ما إذا كان شاباً طبيعياً . وإذا قدر له أن يصبح شاعراً فلن يقع في الحب دون حماس أو بشكل واقعي بل يغرق فيه إلى قمة رأسه . إلا أن تجربة الحب وكتابة الشعر الغرامي لا تملكان بالضرورة علاقة مباشرة . الواحدة تجربة والأخرى صنعة . لذا حين نسأل هل هناك حبيبة حقيقية أم أن الشاعر يصنعها من خياله ، فالجواب هو أن طريقة وضع السؤال بهذا الشكل خاطئة . وقد غيّر النقد الحديث مصطلح « الخيال » كي يتخلص من هذه المعضلة غير الحقيقية . الشعر لا يعطي تقريراً عن التجربة ، والحب ليس بالتجربة المهملة . في كل من الشعر والحب ، ما يتم خلقه هو الحقيقة ، وليس المادة الخام المعدة للخلق .

وهكذا تتشكل العواطف النموذجية التي يوحيها الحب للشاعر في قوالب نموذجية من العرف الأدبي . وعندما تطورت أعراف الشعر الغربي ، كان النظام الروحي للدين المسيحي هو مثال تحتذيه معظم هذه القوالب . في الدين المسيحي يمكن للانسان أن يستيقظ روحياً ، دون سبب ظاهر ، وهو شاعر بالاثم وغضب الله فيكرس حياته لخدمة إرادة الله بشكل مطلق . والكثير من شعر حب التصور كان يعتمد على محاكاة

دنيوية وشبقية للحب المسيحي . يقع الشاعر في الحب من النظرة الأولى دون إرادته أو دون رغبته . إذ أن إله الحب يشعر بالغضب إزاء إهمال الشاعر إياه ، فيقوم بهجوم على حياته ويضع يده عليها ، ويصبح « سيده » . أيام حريته تنتهي ، ولا يبق أمامه سوى طاعة أوامر إله الحب وعبادته دون سؤال . وأول ما يجب أن يفعله هو التضرع لمحبوبته كي تمنحه « الحظوة » . والحبيبة التي لا تتطلب حصاراً طويلاً من الشكوى وصلوات من أجل الرحمة واحتجاجات على قسوتها الجامدة كانت تعتبر أنثى مستحيلة من الوجهة العرفية . واللغة الدينية الزائفة التي تطورت بالتفصيل في القرون الوسطى كانت لا تزال قوية في عصر شكسبير . والسونيتة الثانية والعشرون من متتالية الأموريتي لسبنسر، على سبيل المثال ، تنتقل مباشرة من الصوم الكبير المسيحي إلى معبد فينوس حيث نجد كلمات « قديس » ، « ايقونة » ، « كهنة » ، «مذبح» ، « ضحية » ، « إلهة » و « آثار مقدسة » .

أما النظير الدنيوي والشبقي لمريم العذراء والطفل فهو فينوس وإيروس أو كيوبيد . وكان كيوبيد ولداً صغيراً يطلق السهام ، وفي ذات الوقت كان مثل نظيره المسيحي، أعظم الآلهة وخالق الكون الذي انبثق من حالة اختلاط كامل نتيجة « انجذاب » الذرات المتشابهة . وكانت ممتلكات ايروس تشمل الحرارة والطاقة والرغبة والحب والعاطفة الذاتية ، كما كانت فينوس تملك المناطق المتممة كالضوء والشكل والمرغوبية والجمال والتناسب الموضوعي . وفي المعنى الواحد جميع المحبين هم تجسيد لايروس وجميع المحبوبين هم تجسيد لفينوس . ويمكن التعبير عن ذلك بهذه الكناية البسيطة : في نص ورد في أمورز Amores للشاعر أوفيد ، ولابد أن يكون قد استرعى انتباه شكسبير ، يعلق أوفيد قائلاً

إنه يفضل الشقراوات ، ولكنه أيضاً يستطيع أن يهتم بأية فينوس ذات شعر أسود .

. إن الأفكار الرئيسية في شعر القصور الغرامي ذات مقياس واسع سعة الحب نفسه . ويمكن أن تتنوع علاقتها مع نموذجها المسيحي فتكون جزءاً متمماً له أو مغايراً أو حتى محاكياً له بسخرية . ومقياس هذه الأفكار يمكننا أن نقسمه إلى مرحلتين « عليا » وأخرى « دنيا » مستعملين هذه المصطلحات بشكل بياني دون أن يكون لها معنى على الصعيد الأخلاقي في المراحل « العليا » الحب تعليم وتنظيم للروح . وهو يقود العاشق نحو الأعلى من عالم حسّي إلى عالم خالد . فحب دانتي لبياترس والذي يعلن عنه في الفيتانووفا Vita Nuova هو تعليم روحي من هذا النوع يقود مباشرة إلى اكتفائه المنطقي في الدين المسيحي . وهو لا يبقى بعد موت بياتريس فحسب ، بل نجد ذات الحب في الكوميديا ينقل الشاعر إلى الأعلى من قمة المطهر إلى الحضرة الإلهية ذاتها . كان حب دانتي لبياتريس المركز العاطفي لحياته ، ولكنه لم يكن في أي وقت ما حباً جنسياً أو متعلقاً بالزواج . ولقد استطاعت فلسفة أفلاطون — حيث يتحرك الانسان من الجاذبية الجسدية إلى الانعكاس المادي للحقيقة ومن ثمّ إلى الأعلى نحو اتحاد الروح مع شكل الحقيقة — أن توفر هيكلاً ملائماً لما تأخر من معالجات للنسخة « العليا » من هذا العرف . اننا نجد هذا الشكل الافلاطوني للحب لدى مايكل انجيلو وفي خطاب الكاردينال بمبو في نهاية نديم الملك لكاستيليون .

بعد ذلك يأتي ما ندعوه بالنموذج البترارکي ، وهو صراع للعواطف الانسانية تكون فيه الفكرة الرئيسية هي الحب الذي لا يتغير ، والتماس الحظوة لدى المحبوبة . ويحلل بترارك الموقف الانساني الغرامي بشكل

تفصيلي أكثر بكثير مما يفعله دانتي ، ولكنه مثل دانتي ، يدوم حبه بعد وفاة محبوبته لورا ، ولا يعتمد على التجربة الجنسية . حب الله في الدين المسيحي هو المكافأة التي ينالها الانسان لأن الله هو الحب ، وكذلك فان الشاعر البترارکي غالباً ما يجد أن الحب ذاته ، وليس التجسيد الأنثوي له ، هو الذي يرضي رغبته ، ومثل هذا الحب يستطيع منطقياً أن يدوم بعد موت المحبوبة أو يقنع ، كما يصف هيريك حبه ، باتصال ذي صفاء لا يطاق :

فقط لأقبّل الهواء

الذي قبّلك منذ عهد قريب

إلا أن بترارك يؤكد أكثر على الاحباط الجسدي منه على الاكتفاء الروحي . والأمر صحيح أيضاً بالنسبة لمعظم أتباعه . في هذه النقطة تبدأ العلاقة بين الحب السماوي والحب الأرضي بالظهور على شكل تباين كما نفعل غالباً بالنسبة لبترارك نفسه . وهكذا يكتب سبنسر تراتيله إلى الحب السماوي ( المسيح ) والجمال السماوي ( الحكمة في كتاب الأمثال ) زاعماً أنها تراجع عن تراتيله في حب القصور الموجهة إلى ايروس وفينوس . كما يعرض سدني في سونيتته الشهيرة « دعني أيها الحب » منظوراً « أعلى » عن القصة التي تروي في أستروفيل وستيلا

وفي منتصف المقياس تظهر الحبيبة كزوجة ممكنة : وهذا الشكل كان نادراً حينذاك مع أنه كان أمراً عادياً بالنسبة للمسرحية والقصة الرومانسية . وهذا الاتجاه في الأدب الانكليزي تمثله متتالية أموريتي للشاعر سبنسر . ثم ننتقل إلى منطقة « أدنى مرتبة » ذات علاقات أكثر واقعية وانسانية ، تتصف بعض لأحيان بأنها مضادة لبترارك . وهي مركز الجاذبية في أغاني وسونيتات دون الذي يعلق :

الحب ليس بذلك النقاء والتجرد كما اعتاد

وصفه من كانت الموزية حبيبته الوحيدة .

الشاعر هنا أقل إدراكاً لمنطق الحب والدهشة منه لنوع آخر من المنطق الذي يتوطد في الافتتاحية العادية للعرف ، عندما يقع الشاعر في الحب لأول مرة . إذ عندما يدخل إله الحب حياة الشاعر ، ربما يشعر بندم على حريته الضائعة حين لم يكن مضطراً لخدمة حبيبته ، أو ربما يظهر الفارق بين عبودية عاطفته وحرية عقله . عندها يجد في هذا السياق أن حبه لا ينفصل عن الكراهية — ليس بالضرورة كراهية حبيبته ، ما عدا في حالات الغيرة — بل كراهية الضرر العاطفي الذي ألحقه الحب بحياته . وفي هذه الحالة يكون إله الحب طاغية ، ولا يستطيع الشاعر أن يطابق إرادة هذا الإله مع رغبته الخاصة . مثل هذه الحالات اليائسة متصلة غالباً بالقصائد التراجعية (١) ، أو ربما تُفهم على أنها ضرورية للمراحل الأولى حيث يكون الشاعر لا يزال يثبت دعائم اخلاصه . ولكن في المراحل « الدنيا » قد يسأم الشاعر من كثرة ما يتطلبه منه دستور الحب ، وينبذ الحب كلياً ، أو ربما يشتم الحبيبة باضفاء صفة الوحش البارد عليها ، أو أن يعزو إليها التسبب في موت حبيبها . أو ربما ينتقل الشاعر بسرعة من حبيبة إلى أخرى أو يخوض في علاقات غرامية ساخرة مع نساء سهلات المنال — وباختصار يحاكي العرف محاكاة ساخرة . وقد كان لأوفيد ، الذي كان بالنسبة لشكسبير يفوق شعراء العالم بكثير ، تأثير كبير جداً في هذه المراحل « الدنيا » لحب القصور ، تماماً كما كان للأفلاطونية تأثير كبير في المراحل العليا للحب .

---

(١) قصيدة يتراجع فيها الشاعر عن أشياء قالها في قصيدة سابقة — المترجمة

وهذا لا يعني أنه كلما « انحدر » الانسان كلما أصبحت المعالجة أكثر واقعية . مثل ذلك يحدث فقط بدرجة محدودة جداً . تبقى الحبيبة بشكل عادي غير مميزة في جميع المراحل على السواء . وينشغل الشاعر بالعواطف التي أحدثتها الحبيبة في داخله ، وكذلك ينشغل بحبيبته باعتبارها مجرد مصدر هذه العواطف وهدفها . الشاب لدى شكسبير هو أيضاً غير مميز في أي معنى حقيقي ، لأن الأعراف والأنواع المستخدمة تستبعد هذا النوع من التشخيص . ومن الممتع إبراز أوجه الاختلاف من وجهة النظر هذه بين السونيتات والقصيدة القصصية شكوى محب ، التي أيا كان كاتبها ، تتبع السونيتات في نسخة الرابع لعام ١٦٠٩ ، وتقدم ثلاثة أشخاص موازين تقريباً للشخصيات الرئيسية الثلاث في السونيتات . في هذه الحالة نجد أن التشخيص لا ينتمي إلى هذا النوع الأدبي بقدر ما ينتمي إليه الوصف الذي يقدم بوفرة .

وكان يفترض بالشاعر الرئيسي أن ينتقل في آخر الأمر إلى الأنواع الرئيسية أي الملحمة والمأساة ، وأن يتجه من التعبير عن عواطفه الخاصة إلى التعبير عن عواطف أخرى بطولية . وقد كان كل من الشاعر المحترف الشاب المتعلم لمهنته ، والهاوي الذي هو في مرتبته الاجتماعية أعلى بكثير من أن يصبح محترفاً ، يميل إلى البقاء داخل الأعراف والأنواع الأدبية الملائمة لشعر الحب . وكانت هذه الأنواع الأدبية الملائمة تشتمل على كل من غنائية الحب والشعر الرعوي . بالنسبة لغنائية الحب كان مصدر الحب حبيبةً تنحدر من سلالة لورا ، أما الشعر الرعوي الذي حذا حذو نشيد الرعاة الثاني لفرجيل ، فقد كان فيه الحب بين رجلين أكثر تكراراً . هنا أيضاً يجب أن نأخذ بعين الاعتبار تأثير أفلاطون حيث لا توجد حبيبات في مفهومه للحب ، بل يوجد حب رجل آخر أصغر

منه . وقد بدأ سبنسر مهنته بكتابة الشعر الرعوي في تقويم الرعاة لأنه ، حسب محرر كُتبه ي . ك . أراد أن ينتقل إلى الملحمة ، فكان الشعر الرعوي نوعاً أدبياً طبيعياً يقضي فيه مدة تدريبية . وفي نشيده الأول « كانون الثاني » ، يظهر سبنسر نفسه بمظهر الراعي كولن كلاوت المحب لروزالند ولكنه على علاقة وثيقة أيضاً براعٍ آخر يدعى هوبينول . ويشرح ي . ك . في ملاحظة له أن مثل هذه العلاقة ليس لها صلة باللواطة . ( تماماً كما لا توجد علاقة ضرورية أو حتى غالبة بين حب المحبوبة وعلاقات الخيانة الزوجية ) . كذلك يكرس سبنسر الكتاب الثالث من مليكة الجان للطهارة التي كانت بالنسبة له لا تشمل الحب بين زوجين فحسب بل تقديم فروض الطاعة للمحبوبة أيضاً . كذلك أيضاً يكرس سبنسر الكتاب الرابع للصداقة . وفي معبد فينوس الموصوف في النشيد العاشر من الكتاب الرابع ، يمنح كل زوج من الأصدقاء الذكور مكاناً مشرفاً ، إذ أن الصداقة تتصف بخلوها من الأغراض الشخصية مما يجعل سبنسر يضعها في مصاف الأشكال « العليا » للحب في شعر القصور . وأمثلته على ذلك تشمل هرقل وهايلاس ، ديفيد وجوناثان ، دامون وبيثياس ، مثل هؤلاء الأصدقاء يلقبون بالأحباء . وكان من الأمور العرفية بالنسبة للأصدقاء الذكور أن يستعملوا لغة الحب ، تماماً كما كان أمراً تقليدياً أن يريق المحب فيضانات من الدموع عندما تحتقره محبوبته . وعلى غرار ذلك بالنسبة لشكسبير نجد علاقة الشاعر بالشاب علاقة حب . ولكن يفترض ( في السونيتة ٢٠ وفي غيرها ) أن كلاً من الشاب والشاعر ليس لهما أي اهتمام جنسي الا بالنساء . وهكذا تختفي وجهة النظر « اللواطية » على الفور بمجرد أن نتوقف عن اعتبار السونيتات قصة رمزية سيئة !

بعد كل البحث والتأملات والتخمينات ، تبقى معرفتنا بما تحويه السونيتات من وقائع شخصية رمزية مباشرة عبارة عن صفر تقريباً . كل شيء محتمل ، ولا شيء واجب ، والتجربة التي أنتجت ذلك ليست تجربة كتجربتنا ، بل خيالاً مبدعاً لا يشبه خيالنا على الاطلاق . وجهلنا كامل إلى درجة لا يمكن أن يكون فيها عرضياً . هذا مع العلم أنه مفيد جداً للسفراء أن تتثبت دعائم تقليد متعارف عليه ، إذ يتيح لهم ذلك الفصل بين الأمانة الشخصية والأمانة الأدبية وبين العاطفة الشخصية والعاطفة الممكن ايصالها للآخرين . وعندما يمكن ايصال العاطفة للآخرين لأنها أصبحت عرفاً يمكن عندها أن تتحدد الشخصيات التي اكتسبت هذه العاطفة فتصبح أشكالاً ذات مجال شامل وتنويع مستمر لا حد له . وهكذا فان كل مقطع من أغنية كامبيون الرائعة « عندما يجب أن تعودي إلى البيت ، إلى ظلال ما تحت الأرض » هو مجرد عرف ، ولا يمكن لأي معرفة بالنساء في حياة كامبيون أن يكون لها أي علاقة به . إلا أن العرف هو الذي مكن كامبيون من تحقيق شخصية ملكة العالم السفلي المشؤومة والتي تسري في الأدب ابتداء من عشتار إلى الأنثى المهلكة Femme Fatale في عصرنا الحاضر . وأي شخص يعتقد أن باستطاعته كتابة قصيدة أفضل من خلال « تجربته الحقيقية » فليتفضل ويجرب . ولكنه لن يستطيع قراءة قصيدة كامبيون بفهم إلا إذا أدرك أن العرف لا يعمل ضد العاطفة بل استطاع أن يطلق هذه العاطفة من أسارها . والمبدأ ذاته ينطبق على التشخيص . إذ أن العرف من خلال كبته للتشخيص الواقعي ، يطور نوعاً آخر من التشخيص ، ألا وهو شخصية النموذج الأصلي التي لا فردية لها ، ولكنها تصبح محوراً لتجربتنا الأدبية بكاملها .

إنه لافتراض معقول أن تكون السونيتات من ١ — ١٢٦ متسلسلة

زمنياً . يوجد تناسب منطقي في ترتيبها الذي هو أحسن بكثير من أي إعادة مقترحة لهذا الترتيب ( مثل « رابطة القافية » التي ارتآها السير ( نيس بري ) ومن المحتمل أن يكون هذا الترتيب هو ترتيب المؤلف كما هو ترتيب المصحح أيضاً ، لأن ثورب بخلاف بنسون ، لا تبلر عنه أي بادرة نحو التدخل المتحمس في التنقيح — وإله السونيتة رقم ١٢٦ ، والتي هي قصيدة مؤلفة من اثني عشر بيتاً ، كل بيتين منها لهما قافية واحدة ، والمشتملة على ملخص متقن للأفكار الرئيسية والصور في مجموعة الشاب الجميل ، هي دون مناص « سفيرة » هذا المسلسل — رأي تفسير يحاول إزالتها من هذا المكان لابد وأن يكون به خلل ما . وأن تكرار كلمة « يقدم » « render » ، يبين أنها تتبع بدقة سونيتة ١٢٥ الصعبة لكن الهامة . لذا ، إذا كانت السونيتات ١ — ١٢٦ متسلسلة ، فان منطق هذه المتوالية يكون تقريباً كما يلي : —

تبدأ بمقدمة يمكن أن ندعوها « يقظة نرسيس (١) » حيث يحث الشاعر الشاب على أن ينجب صبياً شبيهاً به . وفي السونيتة ١٧ تتحول هذه الفكرة إلى فكرة اكتساب شباب دائم من خلال شعر الشاعر بدلاً من اكتسابه نتيجة الخلف ، وهذه بدورها تنساب في الفكرة الرئيسية وهي حب الشاعر للشاب . بعدها يدور الشاعر حول الشاب في سلسلة مكونة من ثلاث دورات ، كل منها تدوم سنة ( السونيتة ١٠٤ ) وتسير به عبر كل جانب من جوانب حبه من أشدها نشوة إلى أعظمها أسى . في بداية الدررة الأولى يكون الشاعر واثقاً من محبة الشاب ويشعر أن هذه الثقة قد أطلقت موهبته كشاعر . وترتفع صيحة النصر العظيمة على أشدها في السونيتة ١٩ . وتدريجياً تصبح تأملات الشاعر أكثر كآبة

---

(١) شاب جميل تزعم الاسطورة اليونانية أنه رأى صورته بالماء ففتن بها حتى ذوى جسده وتحول إلى نرجس — المترجمة

وأكثر استقلالاً عن حبه . وفي السونيتة ٣٠ يبدو البيتان الأخيران مجرد واجب متعمد ، أو محاولة بشد ملحوظة تجذبنا إلى الفكرة الرئيسية . وتبدأ فكرة تقدم الشاعر في السن تلازمه في السونيتة ٢٢ ، ويتطرق إلى شعوره بعدم كفاية شعره في السونيتة ٣٢ ، ويبدو كأن خطه يزداد أفولاً كلما تقدمت الدورة . وما أن يبلغ السونيتة ٣٧ حتى يكون قد أصبح كبيراً في السن ، عاجزاً ، فقيراً ومحتقراً . والواقع أنه في الـ ٣٣ تكون قد بدأت رنة اللوم ، ومع اللوم يأتي في الـ ٣٦ شعوره بضرورة الافتراق . ثم يجدد اللوم في الـ ٤٠ حيث نعلم أن الشاب قد سرق عشيقة الشاعر . في السونيتة ٥٠ يتحول الشاعر بعيداً عن الشاب لكنه يعود فيعتلي ظهر جواده ويرجع إلى صديقه في هذه السونيتة وفي التي تليها .

وان عبارة « يا حبي الجميل ، جدد قوتك » في الـ ٥٦ تبين أننا على مقربة من بداية الدورة الثانية التي تبدأ في الـ ٥٢ . وكذلك فان المديح المبالغ ميه للشاب في الـ ١٧ يعود فيتكرر في الـ ٥٣ . وشعور الشاعر بالثقة في شعره كما قابلناه في الـ ١٩ يظهر مرة أخرى في الـ ٥٥ . كذلك يعود إلى الظهور في الـ ٦٢ ذلك الشعور بالتماهي مع الشاب الذي نوّه عنه الشاعر في الـ ٢٢ . . وعلى غرار ما سبق ، تصبح تأملات الشاعر أكثر كآبة كما هو الحال في الـ ٦٥ والـ ٦٦ حيث تشدنا الأبيات الأخيرة بجهد إلى الخلف ، إلى فكرة الحب . وما أن يصل الشاعر إلى السونيتة ٧١ إلا ويكون مشغولاً بصور مجازية عن التقدم في السن ، عن الشتاء وعن الموت . وفي الـ ٧٦ يبدو له شعره مرة ثانية عقيماً لا مجدياً . في الـ ٧٨ تبدأ فكرة الشاعر المنافس . وهذه الفكرة تماثل فكرة المحبوبة المسروقة في الدورة الأولى ، وكلاهما معاً يشكلان نقطة ساخرة مضادة للفكرة التي تستهل فيها السونيتات . فبدلاً من أن يحوز الشاب على زوجة ويورث جماله إلى خلف له ، فانه يستحوذ على عشيقة الشاعر وينقل

رعايته إلى شاعر آخر . وتتبع ذلك سلسلة من اللوم تعود فيها إلى الظهور فكرة الافتراق في الـ ٨٧ . غير أننا في الـ ٩٢ ، نصادف تلميحاً عن منظور للموضوع بكامله مختلف عن سابقه :

أرى أنني استحق حالة أفضل من تلك

التي تعتمد على مزاجك

وتنتهي الدورة الثانية في الـ ٩٦ ، كما تبتديء الدورة الثالثة فجأة في الـ ٩٧ مصحوبة باندفاع عظيم لصور مجازيه تعلن قدوم الربيع . مرة أخرى في الـ ١٠٠ ، في عبارة « ارجعي يا عروس الشعر ، يا كثيرة النسيان » تعود للشاعر ثقته بنفسه . ومرة أخرى في الـ ١٠٦ يمدح الشاب بافراط ، ومن جديد في الـ ١٠٧ يعد الشاعر الشاب بالخلود في شعره . وتتلو ذلك الكآبة والتأملات الشخصية ، إلا أن الشاعر هذه المرة لا يلف ولا يدور ، بل يستبدل لوم الغير بلوم نفسه ، أو بدقة أكبر يستبدل خيبة الأمل بمعرفة الذات ، وتدريجياً يجد أن امتلاك ما كان يصارع من أجله لا يكمن في الشاب كشخص مستقل بل في الحب الذي كان يوحده مع الشاب . وفي الـ ١١٦ يكتشف الشاعر خلود الحب ، وفي الـ ١٢٣ يحصل حبه على الخلود . . . وفي الـ ١٢٤ تشير عبارة « حبي الغالي » بشكل رئيسي إلى حب الشاعر . وفي الـ ١٢٥ يقدم الشاعر فتقبل التَقْدِمة . وفي الـ ١٢٦ ، يهجر الشاعر الشاب الذي أصبح الآن مجرد سراب جميل ، ويتجه إلى الطبيعة والزمن .

وهكذا تصل المشكلة التي استهلت بها السونيتات ، وهي كيفية تخليد جمال الشاب ، إلى حل لها عن طريق المنطق الشعري . فحب الشاعر إذاً ، وليس زواج الشاب ، هو الذي يخلق شاباً جديداً ، وكائناً يستطيع الاحتفاظ بقدرته على اكتساب المحبة إلى الأبد . هذه على أية

حال هي « حجة » السونيتات سواء كانت متسلسلة زمنياً أم لا . وهذه هي نفس النتيجة التي نصل إليها إذا أهملنا التسلسل واكتفينا بدراسة الصور المجازية .

لو أن شكسبير ذاته قد قام بمماهاة شاب السونيتات الجميل مع شخص معين ، فان علاقة ذلك الشخص بالشاب ستكون مماثلة لعلاقة ادوارد كنغ بليسداس . يقول لنا ملتون أن ليسداس كتبت في ذكرى غرق « صديق متعلم » ، إلا أن ليسداس ، كقصيدة ، هي مرثاة رعوية عن ليسداس . وليسداس هو شخصية أدبية وأسطورية ، أقاربه أدونيس ودافينس المتكرر وجودهما في المراثي الرعوية الكلاسيكية . وكذلك فان الشاب الجميل ، رغم كونه بشراً ، يجسد جمالاً إلهياً . ولذا فهو عبارة عن مظهر لإيروس : « إله عاشق ، وأنا مقيد إليه » . وكما أن شعراء الحب الآخرين كانوا مغرمين بالقول إن محبوبتهم كانت إلهة تنافس فينوس أو الشكل الافلاطوني للجمال والذي وقع صدفة إلى العالم الأسفل ، كذلك فان الشاب هو « الوردة » ( بمعناها الاليزابيثي الموسع ) أو « نموذج » الجمال ، أنه أشبه بمسيح مثير للشهوة كالذي كانت تتجه نحوه جميع العصور القديمة ( كما في الـ ١٧ ، الـ ٥٣ ، الـ ١٠٦ أو ما دعوناه بالسونيتات المسرفة في التعبير عن العاطفة ) والذي يشكل موته « هلاك الحقيقة والجمال وخاتمة أيامهما » . باختصار هو رجل ذو صفات إلهية ، يُحَثّ كغيره من الرجال ذوي الطبيعة السامية على نقل صفاته الإلهية إلى خليفة له أصغر منه بمجرد أن يصل إلى ذروة قدراته . وسواء كانت السونيتات متسلسلة أم لا ، فانه ذلك الرجل يكون مقترنا بشكل ثابت بربيع وصيف الدورة الطبيعية ، كما أن الشتاء والشيخوخة مقترنان بغيابه . وشخصيته الأخلاقية لها نفس الارتباطات . فالدنيا ربيع أو صيف عندما يكون محبوباً ، وشتاء عندما يستحق اللوم .

ولا يستطيع الشاعر المحافظة على قراره المعلن عنه في السونيتة ٢١ حيث يأخذ على نفسه فصل الشاب عن الطبيعة . فالانسان عبارة عن صورة مصغرة عن الطبيعة . وأبرز أشكال الطبيعة وأكثرها وضوحاً إنما هي الدورة الطبيعية . في الدورة عنصران لهما أهمية شعرية الأول هو التباين الموجود دائماً بين الشتاء والصيف ، الشيخوخة والشباب ، الظلام والنور . والثاني هو الانتقال المستمر من فصل إلى آخر أو ما يعرف بالدورة الطبيعية الأصلية . العنصر الأول يوحي بانفصال نهائي بين عالم الشباب والضوء « الصيف الدائم » وبين ضده . هذا لا يمكن أن يحدث بالتجربة الواقعية ، ولكن من المفرح أن يعيش الانسان في الفردوس الدائم الذي يرمز إليه جمال الشاب ( السونيتة ٥٣ ) . والشعر يعتمد على ما يمكن أن يكون وليس على ما هو كائن . أما العنصر الثاني فيوحي بالتغير الشامل والتلف . ولذا ، إذا كان من الممكن تصور حدوث انفصال نهائي بين قطبي الدورة ، فان القطب الأسفل يكون متماهياً مع الدورة كما هي ، بينما ينظر إلى عالم الشتاء والظلام والشيخوخة على أنه عجلة الزمن التي تحمل جميع المخلوقات بما فيها زهر الربيع بعيداً إلى داخلها .

الزمن في السونيتات هو عدو الأشياء جميعها . إنه المفترس العالمي الذي يودي بكل شيء إلى العدم ، والمقترن بنوعية كبيرة من مجازات الأكل : الآفة الأكالة للورد ، الزنبقة الفاسدة ، الأرض تبتلع صغارها ، وما شابه ذلك ، مما يشير ضمناً إلى الاختفاء أكثر مما يشير إلى الهضم . والموت هو جانب صغير من قوة الزمن : وما هو مخيف حقاً في الزمن هو قدرته على التدمير . لذا فان المجازات المالية « كعقد الايجار » « وتدفق الحسابات » وصفقات مشابهة مع الزمن هي مقترنة باستمرار بصور أكثر شؤماً « لامتداد الزمن » « وللهدر » وعبارة « امتداد الزمن

اللانهائي » في السونيتة ١٢ تحمل ثقلاً كبيراً من الوعيد والكآبة . ورغم أن الطبيعة ذاتها ، عبارة عن قوة متجهة نحو الحياة كما يتجه الزمن نحو الموت ، فانها غير قادرة إلا على مقارمة « مؤقتة » للزمن أو مقاومة له محددة بالوقت . إذ فيما وراء الدورة اليومية للشمس ، والدورة السنوية للفصول ، ودورة نشوء الحياة البشرية ، توجد دورات أبطأ للامبراطوريات التي تشيد الأهرام بقدرة جديدة ، وتوجد أيضاً الدورات الكونية الموحى إليها في السونيتة ٦٠ و ٦٤ بأصدائها الأوفيدية . ورغم كونها أبطأ إلا أنها متجهة نحو الهدف ذاته .

إن الطبيعة في السونيتات ، كما هي الحال بالنسبة لكثير من المسرحيات . مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالحظ . كذلك فان دورة الطبيعة مرتبطة بعجلة الحظ . وأولئك الذين يظنون الحظ أكثر مادية من عجلة هم « بلهاء الزمن » وأيا كانوا في السونيتة ١٢٤ فانهم يشملون المحارب المحزن الذي يهزم وينسى ؛ ثم صانعي « السياسة ، تلك السياسة المبدعة » بصفتها ملائمة لمجرد تشحيم عجلة الحظ ، وذلك بالمقابلة مع العدل أو فن ادارة شؤون الدولة . كما أن أشخاصاً من العائلة المالكة في السونيتة ٧ ، ٣٣ وربما في الـ ١٠٧ هم أيضاً مرتبطون بدورة الطبيعة : يدخلون مرحلة الكسوف شأنهم شأن الشمس والقمر وهما يظلمان في أعالي السماء .

وتمثل لنا السونيتة ١٢٩ المريعة الدرك الأسفل في التجربة . وهي إذ تبدأ بكلمات الفكرة الرئيسية « الاستهلاك » « والهدر » فانها تصف ما يمكن أن تكون عليه حياة مقيدة تماماً بالزمن حيث يدفعنا السعي وراء المكافأة العاطفية إلى طريق الضياع ، مسبباً لنا أسى مريعاً نتيجة الندم في كل لحظة . في الأعلى مباشرة توجد « السماء التي تقود الرجال

إلى هذا الجحيم » والتي تحوي في قصورها العديدة جنة المغفل حيث يعيش الشاب في السونيتات الاستهلالية . وهنا يتوجب أن نميز بين لهجة الشاعر الناعمة الودود وبين صوره المجازية التي هي جادة بشكل مربك . وكما تفسر السونيتة ٩٤ في سياق مرير ، نجد أن الشاب يسبب الحب ولكنه لا ينتجه : إنه « برعُم » مغلق على نفسه . منكمش كنرسيس ، في دائرة عينيه اللامعتين . كما أن انهماكه الطفولي بذاته هو جزء من سحره . وهو لا يحتاج إلى البحث عن الجمال في المرأة ، فهو يحتوي الجمال ( السونيتة ٢٠ حيث القوافي كلها « مؤنثة » ) إنه لا يفتقر إلى أي شيء . لذا فهو لا يبحث عن أي شيء على الاطلاق . لكنه فقط يجذب ، إلى درجة أنه يصبح في السونيتة ٣١ عبارة عن مقبرة موتى من أحباء الشاعر . لذا فهو ليس في جانب الطبيعة برغبتها في « الزيادة » « والتخزين » والحياة المتجددة ، بل هو في جانب الزمن « وهدره » المفترس . إنه انعكاس لذاته في المياه ثم تلاشيها تدريجياً . وليس مجرد « سجين مكون من سائل محبوس بين جدران من زجاج » أو بذرة تحافظ وهي تحت الأرض على مقاومة الزمن . إن حجج الشاعر في السونيتات ١ — ١٧ لا يُقصد بها الخداع على غرار حجج فينوس المقدمة إلى أدونيس المشابهة لها في ظاهرها . إن الشاب ( على الأقل ضمناً ) هو « مقبرة حبه لذاته » والتي هي كراهية حقيقية لنفسه ، ليس لها مستقبل سوى « الجنون » والشيخوخة و « الانحلال البارد » .

يلزمنا كتاب كبير كي يشرح بالتفصيل تعقيدات الصور المجازية للعيون والقلب ، للظل والمادة ، للصورة والكنز التي يدور حولها النقاش في سونيتات الشاب الجميل لكن باستطاعتنا أن نحاول تقديم النقطة الرئيسية فيها . فهناك ، فوق عالم الشاب النرجسي المنغلق على نفسه في السونيتات الاستهلالية وجد ثلاثة مستويات رئيسية للتجربة . هناك

عالم التجربة العادية ، وهو عالم مادي يتكون من ذات وموض
عالم يتنصل فيه بالضرورة المحب عن محبوبه وهذا هو العالم
بالشفاء والغياب ، وبالعناصر « السفلى » من التراب والماء ( ا
٤٤ ) ، وبعمر الشاعر وفقره اللذين يزيدان من الاحساس بالانقص
وباللوم والفضيحة اللذين يفصلان بينهما فكرياً وخلقياً وهذا هو
العالم الذي يكون فيه الشاعر ممثلاً — مسرحياً مشغولاً ، قادر
اخضاع طبيعته لما يعمل به بشكل لا يمكن محاكاته في تاريخ الثق
انها مهنة لا تجرده من حياته الخاصة فحسب ، بل من شخصيته ا
تقريباً .

فوق هذا العالم يوجد عالم المحب والمحبوب وهما على
واحدهما مع الآخر ، عالم شبه فردوس مرتبط بحضور ولطف الش
مرتبط بالربيع والصيف ، بالهواء والنار في السونيتة ٤٥ ، ثم با
والنشوة أو الغفران والمصالحة . في هذا العالم يظهر الشاب كاله
المرتبط بالشمس وهبة الحياة ، كالروح التي تظهر في كل مك
الطبيعة ( السونيتة ١١٣ ) كاله أزهار الربيع ( ٩٩ ) والألوان
تحت سيطرته . لكن حتى في هذا العالم نجده شخصاً منفصلاً و
للتأمل والعبادة .

فوق هذا ثمة عالم آخر ، عالم فوق الزمن نفسه . هذا هو
الذي يتماهى فيه المحب مع محبوبه ولا يكونان فقط مجرد متص
الاتحاد الذي يرمز إليه الزواج المسيحي « بالجسد الواحد » هو
جنسي . وهذا هو نوع الاتحاد الذي تعبر عنه التناقضات الحذ
العنقاء والسلحفاة حيث تثور ثائرة المنطق لأنه يمكن لروحين أن ت
روحاً واحدة ورغم ذلك تظلان اثنتين . في السونيتات الاتحاد هو «

العقول المخلصة » إلا أن الرمزية والتناقضات تبقى هي ذاتها . خلال السونيتات. جميعها نصادف مجازات تماهي الأرواح وتبادلها . وهذه هي بالطبع المبالغات النظامية في شعر الحب . وفي سياقها ( كما هو الحال في السونيتة ٣٩) غالباً ما تتعارض هذه المجازات مع واقع الإنفصال. إلا أنها في المجموعة ١١٦ – ١٢٥ تبدأ في اكتساب أهمية جديدة كجانب حقيقي للتجربة .

السونيتة ١٢٥ تبدأ بعبادة الجمال الخارجي للشاب ، المعبّر عنه باستعارة من الاستعارات هي حَمْل لظُلّه . ومن ثمّ تنتقل إلى قلب الشاب حيث تحدث « التقدمة » وتبادل الأرواح . ويترتب على الاكتمال الأخير طرد « المُخْبِر » أو « المُتّهِم ألا وهو روح الشتاء والغياب في عالم الانفصال بما تحويه من الفضائح والشائعات وسوء التفاهم واللوم . وهكذا يُترك العالم السفلي ، كما يستبعد بدوره العالم العلوي الفردوسي الباقي في السونيتة ١٢٦ . وهنا يشاهد « الصبي المحبوب » في دور ملك زائف مكسو بالرموز والشعارات الزمنية . وتنتهي القصيدة بلهجة تحذيرية كئيبة . من وجهة نظرنا ليست تهديداً قوياً : بل هي مجرد قول له أنه سيكبر وفي النهاية سيموت ككل شخص آخر ، أي أن الصبي المحبوب من هذا المنظور لا يملك سوى ما هو مؤقت . وما يواجهه إنما هو انعدام جوهره .

ليس من الصعب أن نفهم كيف يمكن للشاب الأناني في سونيتات الشتاء والغياب ، وهو ذو الجمال المساوي في خداعه « تفاحة حواء » ، أن يكون الاله الرباني المُقدّس بالحب في السونيتة ١٠٥ ، التي هي مزيده في جدتها الثلاثي للعطف والاخلاص والجمال . الحب والقرابة يحدثان هذه المعجزة كل يوم في الحياة البشرية – والسونيتة ١١٤ ترى أن

ذلك هو الذي يجري في عقل الشاعر . ولكن ما هي هذه العلاقة التي تربط الشاب « بزواج العقول المخلصة » ؟ يوجد القليل في السونيتات مما يبين أن في حوزة الشاب عقلاً ، والأقل من القليل مما يدل على عقل حقيقي . ونحن لا نستطيع الاجابة عن مثل هذا السؤال : بل حتى المسيحية بجهازها اللاهوتي بكامله ، لا تستطيع التعبير بوضوح عن العلاقة بين ما هو جدير بالخلاص في داخلنا وما نحن عليه حقاً . ولا يحول شكسبير فكرته هذه إلى الكنيسة كما يفعل دانتي في لحظة ما في نهاية الفردوس عندما تتخلى بياترس عن مكانها لمريم العذراء . ففي هذه السونيتات يتخذ الشاعر دور كل من المخلّص والصبي المسرف النادم ويُسكنه حبه أن يتفوق على نفسه . إلا أنه في لحظة الاكتمال يختفي موضع حبه إذ يكف عن كونه موضعاً . والتفسير الأفلاطوني المباشر لذلك أن المحب يترك خلفه الشكل الجميل عندما يتحد مع شكل الحب أو فكرته . هذا صحيح إلى حد ما . ولكن لا يصح لنا الاستنتاج ان الشاعر قد أحرز نجاحاً ذاتياً فقط ( فهو قد تجرد من ذاته ) أو أن العالم الذي يدخل إليه خالٍ من شخصية محبوبه . لكن مهما يكن فان شيئاً واحداً يتضح لنا : تماهي الحب والخلود مع نبوغ الشاعر أو ذاته الأساسية : وكما يقول تشوسر :

الحياة القصيرة جداً ، والحرفة المتطلبة زمناً طويلاً لإتقانها
والتجربة القاسية ؛ والنصر الحاسم
والمتعة الجارفة التي يفطر سرورها القلب
كل هذا ما أعنيه بالحب

وكما أن السونيتة ١٢٩ هي الدرك الأسفل للتجربة كما تعالجها السونيتات ، فان السونيتة ١٤٦ هي ذروتها . فهنا لا يوجد شاب ،

بل روح الشاهر فقط تلك التي يقال لها في الصور المجازية الدقيقة للسونيتات الاستهلالية ، ان لا تكرس جل انتباهها « لقصرها الباهت » الذي لن ترثه سوى الديدان ، بل تتغذى على الموت ( في نقص مذهل لمجازات الأكل ) حتى يختفي الموت . ان روح الشاعر في هذه السونيتة هي قلعة نبيلة أو بيت ألما يظنها الناظر من الخارج قلعة محاصرة إلا أنها في حد ذاتها أشبه ببرج الحب في السونيتة ١٢٤ ، « عظيمة الحكمة » ومنطلقة خارج الزمن إلى فردوس خارج دورتها كما يفعل جبل المطهر في دانتي . في هذه السونيتة القريبة من نهاية السلسلة ، يتخذ شكسبير ذات المنظور الذي يتبناه بترارك في سونيتته الأولى حيث ينظر باحتقار إلى الوقت الذي كان فيه رجلاً آخر ، عندما غذى قلبه بالخطأ وحصد غلالاً من الخزي . إلا أن شكسبير لا يكتب قصيدة تراجعية : لا يوجد أي شيء في السونيتات السابقة مما ينبذه أو يندم عليه . الحب قوي كالموت. ولا يوجد تردد حول هذه النقطة ، أو أي ميل ظاهر للتغيير من ايروس إلى نوع من الحب « أعلى شأناً » .

أما المجموعة الثانية من السونيتات من ١٢٧ — ١٥٤ فرغمَ كونها وحدة ، إلا أنها غير متسلسلة تسلسلاً دقيقاً . وقد سبق أن شرحت أجمل اثنتين منها وهما ١٢٩ و ١٤٦ . وهما تبينان المدى الكلي لفكرة الحب كما يعالجها شكسبير في كل من هذه المجموعة وسابقتها . بعضها يمكن الاستغناء عنه ، فالحلجلة السخيفة للسونيتة ١٤٥ ذات الأبيات المشتملة على ثمانية مقاطع ، لا تكتسب أية أهمية من سياقها . كذلك الحال ، بالنسبة للسونيتتين الأخيرتين اللتين يمكن وضعهما تحت عنوان « تدريبات أدبية محضة » واللتين تم اكتشاف نموذجيهما الأصليين . وقد ظهرت سونيتتان أخريان من هذه المجموعة ١٣٨ ، ١٤٤ في الحاج المشبوب العاطفة The Passionate Pilgrim بالاضافة إلى ثلاث

قصائد من جهد الحب الضائع Loves Labours Lost اثنتان منهما سونيتات أيضاً . وجهد الحب الضائع هي مسرحية تطالب بوجود تتمة لها — بل تعلن عن ذلك عملياً . وإن إشارة مير إلى جهد الحب الموفق توحي بأن التكملة كانت موضع النقاش ، هذا إن لم تكن قد كتبت . شخصياً أتساءل بعض الأحيان إذا لم تكن هذه السونيتات معتبرة أصلاً ذات أهمية ممكنة بالنسبة لمسرحية كهذه . إذا كان الأمر كذلك فربما أصبحت السونيتة ١٤٤ نواة للدورتين العظيمتين بعد أن نبذت المسرحية . وربما يمكننا أيضاً التوسع في مفهومنا للسياق الدرامي الأصلي كي يحوي تلك المتسلقة الاجتماعية السونيتة ١٤٥ . ألا يحق لكل كاتب عن السونيتات أن نخمن تخميناً حراً واحداً !

معظم هذه السونيتات تدور بالطبع حول شخصية أنثى سمراء ، وخلافاً للشاب يمكن معاملتها بسخرية وتجرد وربما بشيء من الهزل . إن أساس العلاقة هنا جنسي واللهجة البذيئة لكل من السونيتة ١٣٨ و ١٥١ هي مناسبة لهما . ولا تظهر هذه اللهجة البذيئة في المجموعة الأولى سوى في نهاية السونيتة ٢٠ وهذا استثناء يثبت القاعدة . في المجموعة الأولى يستعير الشاب عشيقة الشاعر الذي يتخلى عنها بكآبة مؤسفة ( ورغم ذلك يمكن القول إنني أحببتها حباً جماً ) لا نشعر بنظيرة لها في المجموعة الثانية . وفي المجموعة الثانية للشاعر محبوبان ، شاب جميل وسيدة سمراء ، للأول منهما دور « الملاك الأفضل » — وهو دور لا يشبه دوره في المجموعة الأولى على الاطلاق مع انه بالطبع يمكن أن يُنْعَت به على سبيل المبالغة . ومن الطبيعي أن نقرن العشيقة في السونيتة ٤٢ بالسيدة السمراء ، « والرجل الجميل » في ١٤٤ بالشاب الجميل . ولكن من الأسهل ، دون أي تناقض ، أن لا نعتبر المجموعتين ترويان القصة ذاتها . بل نعتبرهما مُظهِرَتين لتباين بين موقفين متعارضين تجاه الحب ،

وهو تباين يقويه عدد من أوجه الشبه المقصودة أي « الانتباه إلى الأشياء الحقيقية عن طريق ما هو تزييف لها ، » كما يقول الكورس في هنري الخامس Henry V .

إن كلمة « Fair » في الانكليزية الحديثة تعني كلاً من جذاب وأبيض البشرة ، وكلمة شكسبير « Black » لها معنى مزدوج مشابه فهي سمراء وبشعة . ويحدث هذا التلاعب في الألفاظ في جهد الحب الضائع بالنسبة لروزالين السمراء . وفي « سيدان من فيرونا » Two Gentlemen fromVerona يقول بروثيوس المتقلب إن حبه الجديد لسلفيا يجعل من عشيقته القديمة جوليا أشبه « بحبشية سوداء » مع أن جوليا بذاتها تخبرنا أن شعرها « أصفر تماماً » . وان توحيد المعنيين يوحي بعلاقة لا إرادية : لا إرادية تعني عكس الإرادة ، وفكرة الإرادة الحبيسة تؤدي إلى الاكثار من التلاعب بالألفاظ بالنسبة لاسم الشاعر .

إن محور الجاذبية بالنسبة لسونيتات السيدة السمراء هي السونيتة ١٣٠ ، والتي تماثل السونيتة ٢١ في المجموعة الأخرى ، حيث يؤكد الشاعر على الانسانية العادية لمحبوبته ، لكنه ، كما رأينا ، لم يستطع أن يحافظ على هذا التوازن بالنسبة للشاب ، فاما أن يكون الشاب حاضراً أو غائباً . عندما يكون حاضراً يبدو كالاله ، وعندما يكون غائباً يتحول إلى ما هو أشبه بالشيطان . وفي مجموعة السيدة السمراء ، لا يستطيع الشاعر أيضاً أن يحافظ على التوازن الانساني ، ولا تُسمع مرة ثانية لهجة المزاح الودود التي نجدها في الـ ١٣٠ ( وفي الـ ١٢٨ ) . وفي تباين واضح مع المجموعة السابقة ، تكون السيدة السمراء موجودة ومشؤومة في آن واحد . وهي تتخذ صفات سماوية إلى حد معين ، الا أن هذه الصفات هي صفات « الإلهة البيضاء » أو ما يدعوه بليك بالارادة الأنثوية .

مثلها مثل غوندولين أو رَهاب لدى بليك ، فهي تستطيع أن تكون ذات أمومة ولكن بشكل تشنجي ( ١٤٣ ) ، وأن تكون أشبه بالمومسات ولكن بشكل أكثر تكراراً ( ١٤٢ ) . إلا أن علاقتها مع حبيبها هي علاقة هدامة نهائياً . وهكذا فان هذه السونيتات تعالج ما دعوناه بالمنطق الجدلي « الوضيع » للعبودية والحرية في أعنف أشكاله الممكنة ، حيث يرتبط المحب برباط من الجاذبية الجنسية مع عشيقة لا يحبها ولا يحترمها . وهو لذلك يحتقر نفسه بسبب إخلاصه لها .

السيدة السمراء هي تجسيد للرغبة بدلاً من الحب . انها تعذب المحب إذ تبتعد « كي تتبع من يهرب من وجهها » وذلك بالضبط لأنها غير محبوبة . وان خيانات الشاب تؤذي أكثر مما تؤذيه خياناتها ، لكنها لا تدعو للغضب : فهي لا تمس إرادة الشاعر المجردة في الامتلاك . وان التأكيد على أن « وجهها لا يملك القوة على جعل المحب يتأوه » يبين على أنها اسقاط لشيء له صفة التخريب الذاتي في نفس المحب ، ربما موت له قوة الحب ، أو « حلول أمور سيئة » لا تنتهي نهاية رومانسية بل في تشريح تدريجي للروح . انها علاقة شبيهة جداً بعلاقات براوست ( مع أن دور الأسير معكوس ) . ومن المهم جداً أن الصور تبدو جميعها عقيمة ولا تملك شيئاً من تأكيد المجموعة السابقة على الخزن والتزايد والولادة من جديد .

ربما ما يفتقده الانسان في سونيتات شكسبير يجده بوفرة كبيرة في مسرحياته بحيث يبدو لنا ذلك أهم ميزة لدى شكسبير ، ألا وهي روح التناسق الانساني ، والموقف الملموس الذي تستهلك فيه العاطفة مهما كان الاستهلاك مأساوياً ، هزلياً أو رومانسياً . لو كانت السونيتات جديدة علينا لوجب أن نتوقع لشكسبير أن يبقى في الأرض الوسطى

البشرية للسونيتات ٢١ — ١٣٠ . فلا اللغة الدينية الظاهرية للسونيتة ١٤٦ ، ولا الرؤيا التنبؤية لل ١٢٩ هي من صفاته النموذجية . هنا أيضاً يجب أن نفكر بتقاليد النوع الذي كان يستعمله . فالأرض المتوسطة الانسانية هي منطقة أوفيد ، الا أن تقليد حب القصور الذي اعتمد على تكييف « أخلاقي » لاوفيد ، كان ملتزماً بمطلب سيكولوجي يرمي إلى استكشاف الحدود القصوى للشعور والرغبة ، وهذا هو التقليد الذي يلخصه شكسبير تلخيصاً مجدداً . فالسونيتات هي تحقيق شعري لمجال الحب بكامله في العالم الغربي ، من مثالية بترارك إلى الاحباطات التهكمية لدى براوست ، وإذا كان سلفه العظيم قد أخبرنا ما نحتاج إلى معرفته عن فن الحب ، فان شكسبير قد أخبرنا أكثر مما يمكن أن نفهمه عن طبيعة هذا الحب . ولعل شكسبير لم يفتح مغاليق قلبه في السونيتات ، الا أن السونيتات تستطيع أن تفتح أماكن مقفلة في عقولنا ؛ وترينا أن الشعر هو أكثر من متاهة مخففة من الممرات التي ليس لها مخطط . إنك من المسرحيات وحدها تحصل على انطباع غامض عن شكسبير ؛ أشبه بأبي الهول لدى ماثيو آرنولد الذي يطرح ألغازاً ولا يجيب عليها ، والذي يبتسم ويظل جالساً . وانها لدعوة إلى المجازية الفكرية أن نجد في السونيتات — نصاً نستشهد به من شكسبير في مفهوم للشعر يزوّج ايروس (١) من بسيشه (٢) — ثم ذاتية عبقري تعمر أكثر من الزمن ، وروحاً تعيش رغم الموت .

* * *

(١) إيروس إله الحب عند الاغريق — المترجمة

(٢) بسيشه psyche . هي الروح في الأساطير الاغريقية ممثلة في الفن على شكل فراشة . وفي الفترة الكلاسيكية المتأخرة على شكل فتاة جميلة يقع ايروس أو كيوبيدفي غرامها — المترجمة

## التعرف في حكاية الشتاء

على غرار الملك لير تنقسم حكاية الشتاء The Winters Tale في بنيتها إلى جزئين رئيسيين تفصل بينهما عاصفة . أما وجود ست عشرة سنة تفصل بين هذين الجزئين فهو أمر أقل أهمية . ينتهي الجزء الأول من حكاية الشتاء بوقوع آنتغوس السيء الحظ بين دب وبحر هائج ، وهو يردد نصاً يذكرنا بواحد من أحاديث لير العاصفة . الجزء الأول هو الجزء الأصلي من حكاية الشتاء ، إذ أن ماميلياس يكون على وشك همس حكايته في أذن والدته عندما يبدأ الشتاء الحقيقي بدخول ليونتز مع حرسه . ثمة أجزاء من الصور المجازية متعلقة بخلفية شتائية مثل رغبة بولكسينز بالعودة إلى بوهيميا خوفاً من « رياح عاصفة » تهب في الوطن ، ثم ملاحظة هرميونة أثناء محاكمتها ( المنقولة عن باندستو ) ان امبراطور روسيا كان والدها . وتوصف العاصفة ، كالعاصفة في الملك لير ، بطريقة توحي أن نظاماً كاملاً من الأشياء يذوب في فوضى مظلمة من الخراب والوحوش المفترسة . وينتهي عمل الجزء الأول في كآبة تكاد تكون مستمرة . أما الجزء الثاني فهو مأساوي كوميدي حيث يوجد أذى يقصد به إدخال الرعب إلى النفوس على غرار سمبلاين Cymbeline وواحدة بواحدة Measure For Measure أكثر من أنه أذى حقيقي . يبدو بعض التخويف قاسياً وغير ضروري . إلا أن مبدأ ( ما نهايته جيدة يكون جيداً ) يصح في الكوميديا مهما كان سخيفاً في الحياة الواقعية .

الجزآن يكونان صورة مزدوجة من الأعمال المتوازية والمتباينة .

الجزء الأول يتناول الشيخوخة والشتاء وغيرة ليونتز ، بينما يتناول الجزء الآخر الشباب والصيف وحب فلورزيل . الجزء الأول يتبع بدقة باندستو للكاتب غرين ، بينما لم يُستطع التعرف على مصدر رئيسي للجزء الثاني . ويساعد عدد من التفاصيل المتناسقة ، التي هي أمور مألوفة في التصميم لدى شكسبير ، على احداث التباين المذكور تدريجياً . وعلى سبيل المثال ، يبتديء عمل كل جزء بمحاولة لتأخير عودة شيء ما . والجزآن مرتبطان بطريقتين هما التسلسل ، والتباين . وفي نقطة ارتكاز صور المسرحية توجد دورة الطبيعة التي تدور عبر شتاء وصيف السنة وعبر شيخوخة وشباب الأجيال البشرية . المشهد الافتتاحي يحدد اللهجة . وذلك بالحديث عن ماملياس ورغبة كبيري السن من الرجال في البلاد أن يعيشوا إلى أن يروه حاكماً . أما المشهد الثاني ، وهو بداية العمل ، فيشير إلى أيام شباب ليونتز ، إلى عالم من البراءة الرعوية . وانعكاسه الحاضر في نفس ماملياس . وعلى غرار بركليس Pericles ، يُرمز إلى الدورة ذاتها بالعلاقة بين الأم — والبنت ، وتذكرنا برديتا بمارينا عندما تتكلم عن هرميونه قائلة إنها « انتهت من حيث بدأت » . في فترة الانتقال إلى الجزء الثاني يراقب المهرج تحطم السفينة وابتلاع الدب لأنتغوس . ثم يعرض الراعي علامات ميلاد برديتا ويقول للمهرج « أنت تصادف أشياء تموت ، وأنا أصادف أشياء تولد حديثاً » . يقال لنا أيضاً إن ليونتز كان ينوي أن يرد زيارة بولكسينز « هذا الصيف القادم » ولكن بدلاً من ذلك ، تمر ستة عشر عاماً ، ونجد أنفسنا في بوهيميا مع صور الربيع التي تطفح بها أغنية اوتلاكيس الأولى « عندما يبدأ النرجس في البزوغ » . إذا كان ليونتز قد تخيل ان امرأته قد خانته ، فان أوتلايكس النزاع إلى السرقة ، رسول الربيع هو أيضاً وقواق واسع الخيال . ومن ثم تتوجه إلى مهرجان جز الصوف حيث تمتد الصور

المجازية من باكورة الربيع إلى أشجار الشتاء الدائمة الخضرة . وهذه رؤيا للطبيعة توضح قوتها الخلاقة طيلة العام بأجمعه . وما رقصة السواطير الاثنى عشر إلا تمثيل محتمل لذلك . أما السبب الرمزي لثغرة الست عشرة سنة فهو تقوية الدورة السنوية عن طريق الدورات الأبطأ للأجيال البشرية . إن التباين الدرامي لدى شكسبير يتضمن عادة شبهاً سطحياً يكون فيه العنصر الواحد محاكاة ساخرة للآخر . يعلق تيسيوس في حلم ليلة صيف A Midsummer Nights Dream ، إن كلاً من المجنون والعاشق والشاعر يتمتع بخيال متماسك . وإن تيسيوس هذا ، على غرار بيتس ، رجل شعبي مبتسم قد تجاوز شبابه الأول ، ولكنه ، خلافاً لبيتس ، ليس بشاعر أو ناقد . وكل قدرة على النقد موجودة لدى العائلة تنحصر بهبولايتا كليا فتعليقاتها الحاده تتباين بشدة مع تلعثم تيسيوس المحبب . وتعارض هبولايتا قائلة إن قصة المحبين تتمتع بتماسك يفتقر إليه الجنون . وفي كل مكان في كوميديا شكسبير يعتمد التشابه بين الحب والجنون على التعارض الموجود بينهما . وان حب فلورزل لبرديتا ، الذي يفوق واجبه تجاه أبيه ومسؤوليته الاجتماعية كأمير ، هو حالة عقلية فوق المنطق ، ويقول إن هواه هو الذي يقدم له النصح :

إذا استطاع عقلي
أن يكون مطيعاً له ، فانني سأحتفظ به
وإذا لم يستطع ، فان حواسي الفرحة أكثر بالجنون
سوف ترحب به

إن غيرة ليونتز عبارة عن خيال جامح أدنى من العقل ، وبذلك فإنها محاكاة ساخرة لحالة فلورزل . وان كاميلو ، الذي يمثل المستوى الوسط في المسرحية ، يتعارض مع كل منهما ، إذ هو يدعو

الواحد بالمريض والآخر باليائس . كلتا الحالتين العقليتين تصطدمان بالواقع في مركز الوسط ، فيقضي على الواحدة وتنقذ الأخرى تماماً كوجهي قانون واحد في الدين المسيحي . ولنر ما يقوله السيد في وصف تأثير العثور على برديتا : « لقد بدا عليهم كأنهم سمعوا بعالم قد خُلِّص أو عالم قد دُمِّر . » وعندما يعود ليونتز إلى حالته العقلية الأصلية يذكرنا قوله وهو يراقب التمثال بما قاله فلورزل سابقاً :

لا يستطيع أي إحساس سليم في هذه الدنيا

أن يعادل السرور المنبثق من ذلك الجنون

تنتهي المسرحية في مشهد تعرف مزدوج . التعرف الأول هو الذي ينقل إلينا من خلال حديث الأسياد الثلاثة وهو تعرف إلى أبوة برديتا. والتعرف الثاني هو المشهد النهائي حيث تتم يقظة هرميونه وتقدم برديتالها. الوسائل المستعملة في المشهد الأول هي العلامات الفارقة العادية في الكوميديا الجديدة ، حيث يبرهن عن طريق العلامات الولادية ان البطلة محترمة بما يكفي لأن يتزوج منها البطل . في كثير من المسرحيات الكوميدية ، ولكن ليس لدى شكسبير قطعاً ، مثل هذا التعارف يحدث عن طريق ذكاء خادم محتال . يلعب أوتلايكس هذا الدور في حكاية الشتاء . ومع أنه « خارج من الخدمه » فانه يواصل اعتبار فلورزل سيده ، كما أنه يتصف بالنذاله ومناجاة النفس الراضية عن ذكائه ، والتي تتناسب مع الدور . وهو يمتلك سر ولادة برديتا . ولكن حل العقدة يتم دونه . ويبقى غير ضروري للحبكة معزياً نفسه بالتفكير ان القيام بعمل جيد كهذا لا يتناسب مع بقية شخصيته . في حكاية الشتاء جمع شكسبير بين العرقين اللذين انحدرا من ميناندرا : القصة الرومانسية الرعوية والكوميديا الجديدة ، وبذلك فقد أصبح عن كثب من الصيغ

الميناندرية كما شاهدناها في مسرحية ابتريونتس Epitri Pontes . وكون مشهد التعرف التقليدي هذا قد نقل إلينا عن طريق الرواية فحسب يبين أن شكسبير أقل اهتماماً من مشهد التمثال الذي هو كله من صنعه.

أما في مسرحيتي واحدة بواحدة والعاصفة فتحدث النهاية السعيدة من خلال ضغوط الشخصيات الرئيسية ، التي تكون نجاحاتها ملحوظة إلى درجة تبدو فيها لكثير من النقاد حائزة على شيء خارق للطبيعة ، وكأنها أدوات في يد القدس الإلهي . وأصل حقيقة هذا المفهوم يبدو لنا في الكوميديات الأخرى التي تملك ذات البيئة العامة دون أن يكون فيها شخصية كهذة . إذ يُملأ هذا الدور الدرامي المماثل بكائن خارق للطبيعة ديانا في بركليس وجوبتر في سمبلاين . وتنتمي حكاية الشتاء إلى المجموعة الثانية ، إذ أن عودة برديتا تنطلق من التدبير الخفي لأبولو .

في كل من بركليس وسمبلاين يوجد بالإضافة إلى مشهد التعرف حلم يظهر فيه الاله المسيطر معلنا خاتمة العمل . مشهد كهذا يشكل مشهد تعرف مُمَثّل برمز أو شعار يمكننا من رؤية القوة التي تسبب حل العقدة الكوميدي . في العاصفة حيث القوة بشرية ، يقدم سحر بروسبيرو ثلاث رؤى رمزية . مسرحية قناعيّة تقدم إلى فرد ناند ويظهر فيها الآلهه مقنعين وهم يحتفلون بعرس ما ، ثم وليمه تختفي أمام جماعة البلاط ، وثالثة عبارة عن حلي كاذبه ( ١٠٤، ١٨٦ ) من أجل اغراء ستفانو وترنكولو بالسرقة . في حكاية الشتاء لا يشترك أبولو في العمل ، بل يمثل مشهد التعرف الرمزي بواسطة مهرجان جز صوف الغنم . ويحدث هذا على ثلاثة مستويات . بالنسبة لفلوزرل المشهد عبارة عن مسرحية قناعية تحتفل بالزواج و « اجتماع لآلهه قليلة الشأن . » وبالنسبة لجماعة

البلاط ، أي يولكسينز وكاميلو ، فانه وهم يبعدونه عنهم . وبالنسبة لاوتلايكس فهو فرصة لبيع حليه المزيفة (٤٠٤، ٦٠٨) وسرقة المحافظ .

إن مشهد تعرف رمزي من هذا النوع هو صفة مميزة للمسرحيات الرومانسية الأربع الأخيرة . وهو كعرف ينمو من الرومانس (١) الرعوي والقصيدة القصصية أو الأسطورية . أما مهرجان جز صوف الغنم فانه يشبه المشاهد الكبيرة الموسيقية البارعة الأداء ذات المباريات الغنائية وما شابهها كما في أركاديا للشاعر سدني . وأما اغتصاب لوكريس The Rape of Lucrece فيصل إلى نقطة ارتكاز يرمز إليها بسجادة حائط مصور عليها سقوط طروادة حيث تتماهى لوكريس مع هكيوبا وتاركون مع سابنون ، وتصميم لوكريس أن طروادة الثانية لن تنهار بسبب حادثة اغتصاب كما حدث للأولى . في المسرحيات الكوميدية المتقدمة كان مشهد التعرف الرمزي عادة على شكل تقليد هازل . وهكذا ففي جهد الحب الضائع يقدم موكب العظماء ، عندما يقع دون أرماندو في الحب ، ملتمساً مفصلاً إلى كل من سليمان وشمشون وهرقل على أنهم سابقون له في الحب . إلا أن الالتماس هذا يقلد الفكرة الرئيسية في المسرحية تقليداً هازلاً . وكذلك فان حادثة الحديقة الرمزية في رتشارد الثاني تمثل وسيلة مشابهة ، لكنها مختلفة نوعاً ما في علاقتها مع البيئة الدرامية الكلية .

على أي حال ، تتماهى القوة المسيطرة في العمل الدرامي في حكاية الشتاء مع كل من إرادة الآلهه وخصوصاً أبولو وقوة الطبيعة . وعلينا أن نحافظ على الارتباط بين الطبيعة والآلهة الوثنية عندما نفحص في المسرحية

---

(١) الرومانس : قصة شعرية أو نثرية من قصص القرون الوسطى قوامها الاسطورة أو الحب الشريف والمغامرات الفروسية – المترجمة

الصور المجازية التي تذكرنا بمفاهيم دينية بل مسيحية صريحة . في البداية يشار إلى شباب ليونتز كفترة من البراءة الفردوسية ، لكن ما أن يصل إلى نهاية المشهد حتى يصادف معرفة بالخير والشر لا تمت إلى الواقع بصلة فيقول :

كم أنا مبارك
في رقابتي وفي رأيي الصحيح !
واحسرتاه على معرفة أقل ؟ كما أنا ملعون
لأنني مبارك

أو كما يقول فورد في الزوجات المرحات The Merry Wives
« شكراً لله على غيرتي ! » كذلك فان سخرية المشهد الذي توبخ بوليتا فيه ليونتز تدور حول محاولته أن يكون مصدر غضب ناشيء عن دوافع أخلاقية ، بينما في الحقيقة هو الذي يصبح هدفاً لغضب كهذا : محاكمة هيرميونه يُفترض أن تكون عملاً عادياً يُبرز خلالها ليونتز سيف العدالة مرتين ليؤدي القسم عليه ، إلا أنه واقع تحت غضب أبولو والعدالة الالهيه عدوته . عكس الغضب هو النعمه الإلهية . وهيرميونه مرتبطه خلال المسرحية بكلمه نعمه . وفي بداية المسرحية ، خلال فترة الود القلقة إنما المتسمة بالافراط ، تلفظ هيرميونه كلمة « النعمة الالهية » بوضوح ثلاث مرات يبدأ بعدها التنافر المزعج الذي تحدثه غيرة ليونتز وهي تستعمل أيضاً هذه الكلمة عندما تؤمر بالذهاب إلى السجن ، وفي الحديث الوحيد الذي تؤدية بعد الفصل الثالث . إلا أن هذه النعمه ليست نعمه مسيحية أولاهوتيه متفوقه على نظام الطبيعة ، بل إنها نعمة دنيويه مشابهة للنعمة المسيحية ومماثلة للطبيعة — النعمة التي يحتفل بها سبنسر في الكتاب السادس من مليكة الجان .

في الرومانس وفي الكوميديا المتقدمه نشعر بقوة لا تقاوم سواء كانت إلهيه أو بشرية ، تسعى وراء حل الهي . وعندما نشعر شعوراً بهذه القوة يبدو الأشخاص الذين تديرهم هذه القوة ناقصين جداً في حجمهم . وهذه احدى خواص الرومانس التي غالباً ما تخيب أمل هؤلاء الذين يتمنون لو أن شكسبير قد اقتصر على كتابه المأساة . . . . إذ ، بسبب التأكيد الشديد على المصالحة في سمبلاين لا تكون غيرة بوسهيوس جبّارة كما هي غيرة عطيل. إنها تعبر فقط عن وقاحة طفولية تجاه النساء بشكل عام : « سأكتب ضدهن ، سأحتقرهن والعنهن . » كذلك فان ليونتز ( كما يشير هو نفسه ) يقصر عن البلوغ إلى مستوى ديكتاتور شيطاني كئيب بحجم ماكبث . ويستطيع فقط أن يتأرجح بين نوبات الغضب والشعور القلق بأنه ارتكب نوعاً من الخطأ !

أبعد عني هذه المرأة الوقحة ! أنتغونس
لقد أمرتك أن لا تسمح باقتراب هذه المرأة مني .
لقد عرفت أنها ستفعل !

إن تخفيض المنظور الانساني هذا يتوافق مع بنية درامية تبدو دقيقة الشبه بالمفاهيم المسيحية للغضب والنعمة الإلهية . إلا أن الرومانس الوحيدة من بين الأربع التي أشك فيها بوجود اشارات صريحة إلى المسيحية— ومعنى ذلك أنها رمزية — هي سمبلاين . كان سمبلاين ملك بريطانيا عندما ولد المسيح ، وفي مشاهد كتلك التي يتأمل فيها السجان الموت قائلاً بكآبة « ياليتنا كنا جميعاً ذوي فكر واحد ،وكان هذا الفكر جيداً» ، توجد تلميحات بحدوث تغيير واسع المدى بعيداً عن المسرح . وتنتهي المسرحية بكلمة « السلام » وبوعد سمبلاين بدفع الجزية لروما . وكأنه بمجرد انتهاء القصة ، ستبدأ قصة أخرى بقانون لاغسطس قيصر يفرض فية الضرائب على العالم أجمع .

مثل هذه الروابط الصريحة غير ملائمة لحكاية الشتاء مع أنه من الصحيح أن القصة تتحدث عن طفلة غامضة مختفية ، وُلدت في الشتاء، وعزي لها أربعة آباء : أب حقيقي ، وأب مزعوم يصبح حماها فيما بعد ، ثم أب خيالي هو سمالوس من ليبيا كما ورد في حكاية فلورزل وأخيراً أب بالتبني وهو راعٍ . وهذا يساوي مجموعة مكونه من راع ، وثلاثة ملوك أحدهم أفريقي . الجزء الأول من حكاية الشتاء على غرار سمبلاين مليء بصور عن تضحية خرافية . ويتساءل ليونتز ، وهو عاجز عن النوم ، إذا كان الأمر باحراق هرميونه حية سيمنحه الراحه ، ويبدي استعداده لاستئصال مبايض بناته الثلاث إذا كانت هيرميونه مذنبه مع أنه يفضل أن يخصي نفسه . ويصبح ماملياس ، الذي يعتبره جزءاً من نفسه ، الضحية الضرورية لانقاذ ليونتز . ويرافق اظهار برديتا ذبح الضحية واحراقها . فلا يكفي أن يبتلع دب انتيغونس بل « تتحطم السفينة مع بحارتها في نفس اللحظة التي يموت فيها سيدها وعلى مرأى من الراعي . وبذلك تفقد جميع الأدوات التي ساعدت على اظهار الطفلة في لحظة العثور عليها .» وبالمقابل ، اعادة برديتا إلى والدتها هو عمل من المشاركة الطقوسية ، إلا أنها مشاركة دنيوية . و « الأدوات » المساعدة لهذا العمل هي الفنون الانسانية . وتعود الشخصيات الرئيسية إلى بيت يوليتا بغية أن « يتناولوا العشاء » هناك ، ثم يقادون إلى كنيستها حيث يقدم لهم ما يُدّعى أنه تمثال فني . ثم تعود هرميونه إلى الحياة ، مثل تايسامي بركليس عن طريق العزف الموسيقي . وتتبع ذلك اشارات إلى فن السحر . ويبدو الفن لذلك جزءاً من قوة التجدد في المسرحية . ويبقى على خيال الشاعر أن يتحد مع خيال العاشق ضد خيال المجنون .

بصَرْف النظر عن المشهد الأول ، يرد ذكر ثلاثة أنواع من الفن على الأقل ، في المسرحية . أولاً ، يوجد فن البستاني الذي ، وفقاً لحديث

بولكسينز الشهير ، ربما يساعد الطبيعة أو يغيرها بتزويجه نبته لطيفة إلى أخرى بريّه ، لكنه يستطيع أن يفعل ذلك فقط من خلال قدرة الطبيعة. لذا فان « الفن بحد ذاته هو الطبيعة » وهذه وجهة نظر إنسانية صحيحة: إنها وجهة نظر سدني الذي يقابل بين عالم الطبيعة البرونزي وعالم الفن الذهبي ، ولكنه أيضاً يتكلم عن الفن كطبيعة ثانية . وليست سخرية سدني من المسرحيات التي تفرض طفلاً في الفصل الواحد وتجعل منه شخصاً ناضجاً في الفصل الذي يليه ، والتي تخلط بين الملوك والمهرجين في المشهد الواحد ، ناتجة بالضرورة عن وجهة نظره هذه بل متلائمة معها . وهذه أيضاً وجهة نظر بن جونسون الذي بعد أن تعرف في رومانس شكسبير على مفهوم للطبيعة مختلف تماماً ، علق مداعباً انه « يكره أن يخيف الطبيعة في مسرحياته ، مثل هؤلاء الذين يخلقون الحكايات والعواصف ، وماشابهها من صور هزلية . » نلاحظ أن حديث بولكسينز يفشل كلياً في اقناع برديتا التي تكتفي بالتكرار أنها لن تتعامل مع أزهار هجينة :

لا أكثر من رغبتي ، لو زينت وجهي بالأصباغ
أن يطري جمالي هذا الشاب ، ولذلك فقط
يرغب أن يحظى بنسل مني

ملاحظة تستبق بشكل غريب اختفاء تمثال هرميونه المصبوغ في هيكل هرميونه الحقيقية . وكذلك تفشل ، كما أشير إلى ذلك مراراً ، في إقناع بولكسينز نفسه . بعد لحظات قليله نجده في نوبة من الغضب لدى تفكيره أن سليله النبيل سيتزوج من ابنة راعٍ همجية . مهما كانت مزايا وجهة نظر بولكسينز عن الفن فانها لا تصف على الاطلاق نوع الفن الذي توضحه المسرحية ذاتها .

أما النوع الثاني من الفن فممثل بجوليو رومانو ، الذي يُقال عنه أنه صوّر ونحت تمثال هرميونه . انه واقعي متسم بالتقليد والمحاكاة بحيث « يسلب الطبيعة زبائنها ، فهو يقلدها تقليداً كاملاً . » ولكن يتبين أنه في الواقع لم ينحت أحد تمثالاً لهرميونه ، وان الاشارة كلها إلى رومانو ليس لها هدف. نحن لانحتاج إلى ذلك النوع منه عندما نحصل على هرميونه الحقيقة . وهنا أيضاً ، مهما تكن مزايا رومانو ، لا هو ولا نوع الواقعية التي يمثلها ، يمكن أن يكونا ذوي أهمية بالنسبة للمسرحية. وان ما يعادل الواقعية أدبياً هو ما يكون جديراً بالتصديق ظاهرياً . وما هو كذلك في حكاية الشتاء قليل جداً وما يوجد قسط كبير منه هو ما يدعى تكراراً ! بالعجب » . الأشياء تعرض لنا ، ولنا تفسر . غيرة ليونتز تتفجر دون إنذار : ربما يُبرز الممثل ذلك بطرق مختلفة . وربما يشك القارىء الدقيق للنص ان الاشارات إل شباب ليونتز قد فجرت نوعاً من الذنب المكبوت . ولكن تبقى الحقيقة الهامة ان الغيرة تظهر فجأة حيث لم تكن موجودة سابقاً ، وكأنها موضوع ثانٍ في قطعه موسيقية . وكيف نمت هذه الغيره ؟ ! يسأل بولكسينز كاميلو الذي يتهرب من السؤال . في نهاية المسرحية ، هرميونه تكون أولاً تمثالاً ثم تتحول إلى امرأة حية . والتفسيرات التي لا تُعطى لا ترضي حتى ليونتز ، ولا ترضينا على الاطلاق . فهو يقول :

لكن كيف ، ذلك ما ينبغي السؤال عنه ، ذلك أنني رأيتها
ميتة كما ظننتها كذلك ، وعبثاً تلوت
الكثير من الصلوات على قبرها

وكما يحدث غالباً في شكسبير ، توعد الشخصيات بتفسيرات أخرى ، لكنها لا تقدم للمشاهدين : إذ تكتفي بولينا بالقول « يبدو أنها حيّه . »

أما النوع الثالث من الفن ، مع أن الانسان يحمر خجلاً عندما يذكره ، فهو الفن الشعبي الخام المتواجد في قصائد الحكايات التي ينشدها أوتلايكس وتصف واحدة منها « كيف انسحبت زوجة مراب إلى الفراش كي تكسب عشرين كيساً من النقود من شخص واحد » « أتظن ذلك صحيحاً ؟ » تسأل مويسا باللاشعور مستعملة واحدة من أكثر الكلمات ترديداً في المسرحية . يلاحظ أن شكسبير يبدو كأنه يلفت نظرنا إلى عدم امكانية تصديق الحكاية ، وإلى أساليبها المضحكة والقديمة العهد عندما يجعل كلاً من بولينا والسيد الذي يروى قصة التعرف على برديتا ، يصفان ما حدث « كأنه حكاية قديمة » والكلمات السحرية التي لفظتها بولينا لتجعل هرميونة تتكلم « وُجِدَتْ برديتا » مع أن بولينا سبق وان قالت إن العثور على برديتا هو « بالغ السخف بالنسبة للمنطق الانساني . » وعندما يقول واحد من السادة« لقد ظهر ما يكفي من العجب في هذه الساعة ليجعل صانعي قصائد الحكايات عاجزين عن التعبير عنه ، » نبدأ في الشك بأن بعض نواحي الفن الذي تبنيه هذه المسرحية هي أقرب إلى « قصائد حكايات تافهة » كهذه منها إلى مثالبة بولكسينز ورومانو الرفيعة وواقعيتهما .

إن زميلي الراحل والمحبوب جداً الاستاذ هارولد (١) س . ولسن قد لفت الانتباه إلى التشابه بين حديث بولكسينز وبين نص في « فنّ كتابة الشعر الانكليزي ليوتنام Puttesham's Arte of English Poesie » (١٥٨٩) الذي في معرض بحثه للعلاقة بين الفن والطبيعة يستعمل تناظر البستاني والمثال عن « المنثور (٢) » ويستمر بوتنام في القول ان هناك

---

(١) انظر ملاحظات المؤلف في نهاية الكتاب – المترجمة

(٢) زهرة من النبتة الصليبية – المترجمة

سباقاً آخر يكون فيه الفن « مجرد مقلد لاعمال الطبيعة ، متتبع إياها لكن مزيف لأعمالها وآثارها ، كما يقلد الفرد الاميركي الصغير ملامح وجوه الناس وحركات أيديهم . « وهذا النوع من الفن هو التصوير والنحت . » وهذا يذكرنا برومانو المصور والنحات الذي هو « المقلد» الكامل للطبيعة . ويقول بوتنام أنه يجب على الشاعر أن يستعمل جميع أنواع الفن في أماكنها المناسبة ولكنه في أعظم لحظاته سيعمل « كالطبيعة نفسها إذ تعمل بميزتها الفريدة وغريزتها الخاصة ، ولن تعمل عن طريق المثال أو التأمل أو التمرين كما يفعل جميع الصناع البارعين . » هنا نشعر أن بوتنام ، الذي كتب قبل أن يثبت شكسبير أقدامه وقبل مرتين من كولردج ، قد أجاد رغم ذلك في تمييز الصفة الفريدة لفن شكسبير .

ان حالة ليونتز العقلية التي هي محاكاة ساخرة لخيال العاشق والشاعر ، تربط حكاية الشتاء مع كوميديا شكسبير « المزاجية » التي تدور حول التباين بين الخيال والحقيقة . كاترينا تتحول من امرأة شرسه إلى زوجة مطيعة ، وفلستاف من مغوٍ للنساء إلى شخص تخدعه الزوجات المرحات بسهولة ، وملك نقار ومجموعة أتباعة من متحذلقين متأملين يبحثون عن المصادر من الكتب إلى عاشقين ضعفاء يؤدون الواجبات التي تفرضها عليهم سيداتهم . وبشكل مماثل ، عندما يقول فلورزل إن حبه لبرديتا .

لا يمكن أن يفشل إلا
إذا نكثتْ بالعهد ، وعندها
لتسحق الطبيعة جوانب الأرض معاً
ولتتلف البذور الموجودة فيها

فانه يقدم الشكل الحقيقي لما يصفه كاميلو في صيغ كونية موازيه :

تستطيع
أن تمنع البحر من إطاعة القمر
لو كان باستطاعتك بالقسمَ أو النصيحة
إزالة أو زعزعة بنيان حماقته
تلك التي يستند أساسها على يقينه

يبدأ بوتنام مقالته بمقارنته الشاعر الخلاق بالله « الذي دون أي اجهاد لخياله الالهي صنع العالم كله من لا شيء » وغيرة ليونتز هي محاكاة ساخرة لخلق شيء من لا شيء كما يبين التكرار الملح لكلمة « لا شيء» في الفصل الأول ، وكما يغمغم ليونتز في شبه مناجاته الغامضة لنفسه قائلاً :

أيتها العاطفة ! إنك تسيطرين على أعماق تفكيري
الأشياء المستحيلة تجعلينها ممكنة
والاحلام تجعلينها واقعاً — كيف يمكن هذا ؟ —
وما هو غير حقيقي تجعلينه يبدو حقيقة
وفي ذلك لا يماثلك شيء

يُرَدُّ مزاج من الأمزجة إلى مظهره المألوف إذا لم يواجه بالحقيقة مباشرة بل بانعكاس صورة خادعة عنها . على سبيل المثال ، تروض كاترينا عندما ترى انعكاس شراستها في بتروشيو . وبشكل مشابه ، في المشهد الأخير يُسْخَرَ من ليونتيز « بواسطة الفن » ، أي بواسطة تمثال رومانو الواقعي المضلل الذي تتكشف عنه هرميونه الحقيقية .

في المجتمع المصطنع للبلاط الصقلي يوجد ماملياس ، والأمير المتفائل الذي يموت ، ثم الطفلة برديتا التي تختفي . وفي المجتمع الريفي في

بوهيميا توجد الراعية برديتا التي هي « فلورا (١) تلوح في مطلع نيسان » وفلورزيل نظيرها الذكر ، كما يوحي اسمه ثم الأمير الساحر الذي فيما بعد يذكر ليونتز كثيراً بمامليلياس ، ويصبح وريث ليونتز الموعود . تقول برديتا انها تحب بعثرة الأزهار على فلورزل :

كضفة نهر يضطجع الحب عليها ويلهو
وليست كجثة ، وإذا لم تكن للدفن
فلتأت سريعاً إلى أحضاني

ويظهر التناقض بين العالمين عن طريق بولكسينز الذي يتناول « أزهار الشتاء » ويتقدم لتخريب المهرجان كريح الشتاء ، مكرراً دور الشيخوخة الغاضبة الذي يلعبه ليونتز في المملكة الأخرى . ولكنه رغم استطاعته أن يستأسد على برديتا ، فانه لا يؤثر عليها أكثر مما أثر ليونتز على هرميونه. تكتفي برديتا بالقول :

لم أخف كثيراً ، مرة أو مرتين
كنت على وشك أن أقول بصراحة مخبرة إياه
إن الشمس ذاتها التي تشرق على بلاطه
لا تخفي وجهها عن كوخنا ، بل
تنيره بالتساوي

يوجد هنا صدى خفيف من « العهد الجديد » ، ولكن بالطبع بالنسبة لبرديتا إله الشمس هو أبولو الذي يدبر الأمر بحيث تتفوق برديتا على بولكسينز حيلة ودهاء ، رغم أن سبب تفوقها هو كونها أميرة

---

(١) فلورا : الهة الزهور في الميثولوجيا الرومانية – المترجمة

فقط . فبنية المجتمع ، كما هي لدى شكسبير دائماً : لا تتغير في العمل الكوميدي . ما يحدث في حكاية الشتاء هو عكس فن البستاني كما يصفه بولكسينز . المجتمع المصطنع بشكل محدود في بداية المسرحية يظل مصطنعاً في النهاية ولكنه طبيعي في ذات الوقت . الطبيعة تقدم الوسيلة لتجديد الصنعة . ولكن يظل صحيحاً أن « الفن ذاته هو الطبيعة » . ويتساءل الانسان لماذا يخصص حديث ينتهي بهذه الكلمات لبولكسينز ، عدو المهرجان .

إن محيط نظرية بولكسينز هو إطار عصر النهضة حيث يوجد مستويان من نظام الطبيعة . الفن ينتمي إلى الطبيعة البشرية ، والطبيعة البشرية ، في صحيح العبارة ، هي الحالة التي عاش بها الانسان في جنة عدن ، أو العصر الذهبي قبل سقوطه إلى العالم الأدنى للطبيعة المادية التي لم يكن مهيأ لها . الانسان يحاول أن يسترجع حالته الأصلية من خلال القانون والفضيلة والتعليم وأدوات مساعدة منطقية ومقصودة كالفن . والطبيعة في هذه الحالة عبارة عن نظام رفيع . أما في الشعر ، فهذا المستوى الأعلى للطبيعة ، الذي لم يلوثه الاثم والموت الناجمان عن السقوط ، يرمز إليه عادة بمنطقة النجوم ، التي هي كل ما تبقى حتى الآن . ومنطقة النجوم تنتج موسيقى المنطقة السماوية . وانسجام الموسيقى يمثل هذا المستوى الأعلى للطبيعة في الحياة الانسانية .

معظم الكوميديا الشكسبيرية منظمة ضمن هذا الاطار ، وعندما تكون كذلك ، فان صورها المجازية تتخذ الشكل الذي حدده ج . ولسن نايت في العاصفة الشكسبيرية The ShakesPearean Tempest ( ١٩٣٢ ) . العاصفة ترمز إلى العناصر الحدامة في نظام الطبيعة ، والموسيقى إلى العناصر البناءة الخالدة . والموسيقى بدورها ، مرتبطة